





64-1774

Nov. Th
186

4^o

Blainville.

Handwritten text, possibly a title or header, written in a cursive script.

Handwritten text, possibly a signature or name, written in a cursive script.

Handwritten text, possibly a date or reference, written in a cursive script.

Der Hgl. Geistl. Rath in München

von

München am 28^{ten}
April 1845.

Philipp Michel
und Eidenhoben.



Garand del

P. Cheru Scul.

Non canimus Sordis respondent omnia Sylvæ Virg. Ed.

HISTOIRE
GÉNÉRALE,
CRITIQUE ET PHILOGIQUE
DE

LA MUSIQUE,

Dédiée à MADAME

LA DUCHESSE DE VILLEROY,

Par M. DE BLAINVILLE.




A PARIS,

Chez PISSOT, Libraire, Quai de Conti, à la descente du Pont-Neuf;
Et aux Adresses ordinaires de Musique.

M. DCC. LXVII.

Avec Approbation, & Privilège du Roi.



BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.



A M A D A M E
M A D A M E L A D U C H E S S E
D E V I L L E R O Y .



A D A M E ,

*Cet Ouvrage , que je n'avois commencé que pour ma
propre instruction , vous parut intéressant , je le conti-
nuai par vos ordres ; aujourd'hui , M A D A M E , je
le mets au jour sous vos auspices : puisse-t-il trouver*

a ij

*auprès du Public cette même bienveillance dont vous
voulez bien l'honorer. Je laisse aux Poètes, dont votre
goût assure les succès, le soin glorieux de célébrer vos
talens & votre mérite personnel, & suis, avec un
respect profond,*

MADAME,

Votre très-humble & très-obéissant
serviteur, DE BLAINVILLE.

DISCOURS PRÉLIMINAIRE
SUR
LA MUSIQUE,

Sur son Origine , ses Progrès & ses Variations.

LE Chant , qui est l'ame de la Musique , a eu différentes modifications , selon les caractères , mœurs & accents des Peuples qui en ont été affectés ; & ces modifications n'ont eu certaines extensions , que selon le plus ou moins d'art qu'ils ont été à même d'y apporter.

L'attrait du plaisir donna aux hommes la première idée de Musique ; idée que le Chant & la Danse acheverent de développer.

Comme les premiers hommes n'eurent d'abord d'autre art que celui de pourvoir à leurs besoins , quelques airs champêtres dûrent suffire à charmer les loisirs de leur vie rustique.

Qu'importe qu'une Flûte de roseau , ou un Cylindre de métal aient été les premiers Instrumens qu'inventa *Jubal* ; tout étant rustique dans les premiers hommes , tout devoit leur être suggéré par le même sentiment.

Mais les Egyptiens venant à découvrir les Sciences & les Arts , ce fut alors que la Poésie dut donner origine à une Musique plus relevée , qui dans la suite empruntant ses beautés de celles de la Poésie , prit le

ton convenable , soit aux Hymnes, soit aux Cantiques ; genre de Musique qui fut le même sans doute parmi les Hébreux.

C'est donc véritablement aux temps des Egyptiens qu'on peut placer la première époque de la Musique , puisque c'est à *Mercur*e à qui on attribue l'invention de la Lyre , ainsi que du premier Tétracorde.

Des Egyptiens , la Musique passa aux Grecs , chez qui elle ne put manquer de faire des progrès sensibles, puisqu'ils apportèrent tous leurs soins à mettre les Arts en principes.

Mais si la Musique fut chez eux en recommandation , c'est qu'elle servoit à régler le geste , la déclamation , & que n'étant qu'un accessoire à la Poésie , ainsi qu'aux institutions qui servoient à l'éducation de la Jeunesse , on ne la regardoit pas comme un Art particulier , tel qu'il est reçu parmi nous.

Un Musicien donc parmi les Grecs , obligé d'être Poète , Philosophe & Musicien tout à la fois , s'il faisoit une Ode , n'étoit occupé que de la Poésie , & s'il y ajoûtoit la Musique , c'étoit simplement pour en régler le rithme & la déclamation.

Parmi nous au contraire , la Musique fait les honneurs du lyrique , & le Poète en tremblant attend tout du Musicien.

Lorsqu'on lit que *Terpandre* , au moyen d'une Ode qu'il accompagnoit de sa Lyre , calme une sédition , on seroit tenté de croire le merveilleux qu'on attribue à la Musique des Grecs ; mais on sent tout de suite que la Poésie de son Ode en avoit tout le mé-

rite, & que la Musique n'y étoit qu'accessoire. En effet, que pouvoit-il faire avec une Lyre (1) à sept cordes, qui rendoit son pour son ceux de sa déclamation, dont le chant étoit aussi borné d'extension que l'étendue de son instrument?

Disons plutôt que *Terpandre* (2), sa Lyre, sa déclamation, disons que cet ensemble touchant formoit un spectacle bien plus frappant pour la sensation grecque, que n'auroit pu faire un chœur de Musiciens des plus nombreux.

La Musique des Grecs, quant au fond, n'étoit donc qu'une mélodie pure & simple, mais propre à mettre la Poésie en action.

L'harmonie de leur langue, la délicatesse de leur sentiment suppléaient à l'harmonie composée qui fait nos délices, & qu'ils ne connurent certainement pas; car se peut-il qu'*Aristoxene*, dans ses Harmoniques, s'étende si particulièrement sur les Intervalles, leur nature & leur propriété, & ne dise pas un mot de ce qu'on appelle Accords? Ne point parler de ce qu'on fait, font-ce bien les Grecs qu'on peut soupçonner d'une pareille modestie? Disons plutôt, que c'est bien assez qu'en trouvant la mélodie, ils en aient fixé les loix d'une manière la plus précise & la plus exacte, & l'aient employée avec les nuances les plus délicates, telles que l'annonce leur Système

(1) Que feroit *Osbrucker* au Concert Spirituel, malgré tout le transport dont il est capable avec une Harpe à sept cordes? Du temps de Charles IX, sans doute, il auroit paru faire des merveilles.

(2) Remarquons que c'est dans ces temps-là que *Plutarque* place l'époque de la Musique par excellence chez les Grecs.

Enharmonique ; Sytême qui semble encore subsister dans les nuances inappréciables des Chants des Grecs d'aujourd'hui , ou plutôt des Orientaux , lesquels conservent le même genre , les mêmes institutions de Musique que les anciens Grecs. Ils ont même encore une sorte d'instrument qu'ils appellent Lyre à trois cordes seulement , mais qu'ils jouent avec l'archet , & c'est sans doute cette Lyre qui , transmise en Europe , aura donné origine au Violon (1).

Revenons aux anciens Grecs qui avoient , dit-on , une double Flûte , une Flûte droite , & une Flûte gauche.

On auroit voulu présumer que la double Flûte étoit un moyen de jouer un air en *duo* sur la même Flûte. Cela est-il probable , vu l'impossibilité de remédier à l'inconvénient des tierces majeures & des tierces mineures ?

Difons plutôt que les Anciens , toujours simples & vrais dans leurs opérations , avoient voulu , pour plus de commodité , réunir dans deux petits tuyaux la même étendue de trous que dans un grand.

A l'égard de la Flûte droite & de la Flûte gauche , leur but sans doute étoit de pouvoir passer promptement d'un mode à l'autre , l'une étant ou plus longue , ou percée différemment que l'autre.

(1) Les Turcs se servent encore d'un instrument à trois cordes , ressemblant à la Lyre , qu'ils appellent Rebap. Le Rebec , dont on se servit d'abord en Europe , n'en avoit aussi que trois. Rebec ou Rebap , sont bien synonymes ; or voilà une conformité de noms & d'espèce , qui paroît bien constater que le Violon d'à-présent tire son origine du Rebap ou Rebec.

Nous

Nous dirons donc aussi que nous avons des Clarinettes pour la main droite ou pour la main gauche, puisqu'on est obligé de changer de corps selon les tons; mais comme nos airs ont plus d'étendue que n'avoient ceux des Grecs, on est obligé de se servir des deux mains.

Remarquons en passant que la Clarinette est de tous les Instrumens à vent dont nous nous servons, celui qui ressemble le plus à ceux des Grecs, vu qu'il s'embouche presque de même.

Finissons par dire que la Musique des Grecs, ainsi que celle des Egyptiens & des Hébreux, n'étoit qu'une simple déclamation; mais comme les Grecs eurent plus d'art & de méthode, leur mélodie eut aussi beaucoup plus d'éclat & d'extension.

Des Grecs les Arts passèrent aux Romains, chez lesquels la Musique ne fit qu'une médiocre sensation.

Constantinople pillée, saccagée, les Turcs ensevelirent sous ses ruines les Sciences & les Arts, érigeant pour long-temps un trophée à l'ignorance; & ce ne fut qu'après un long espace de ténébres, que les siècles de LÉON X & de LOUIS XIV virent reparoître les Muses: les Arts se renouvelèrent alors, & prirent dans le cœur des hommes de nouvelles formes & de nouveaux attrait. Vous réparâtes enfin, Art divin! les voutes sacrées des Temples retentirent de vos échos harmonieux; vous ajoutâtes les chants au don de la parole, ce don précieux donné aux hommes par les Dieux, mais trop foible pour exprimer la vivacité de leurs transports. Les Eglises seules furent

long-temps en possession de cette Musique sans art & sans raffinement , mais pleine d'ame & d'élévation.

On invente le Contrepoint , & l'Harmonie à son tour voulant se dédommager d'avoir été si tardive à se manifester aux hommes , conserva long-temps un empire que la Mélodie sembloit devoir lui disputer. Enfin l'une & l'autre s'associent , & ces deux branches réunies produisent déjà quelques effets. » (1) Mais les » sens ingénieux à peindre les passions sous mille formes différentes , furent plus soigneux à en découvrir la délicatesse , à la réduire en Art , à en développer les ressorts , à la soutenir même , & à la varier par le secours des Instrumens , afin d'embellir , » pour ainsi dire , les objets des passions , les rendre » plus touchans , & les faire pénétrer jusqu'au fond » de l'ame par ce nouveau plaisir. «

Ce fut alors que parurent les Instrumens à archet , & qu'ils effacèrent par leur éclat les charmes de la Lyre. Ce fut alors qu'on vit au plus haut degré de perfection , soit aux Eglises , soit aux Spectacles des effets de Musique , que les Grecs ne firent qu'ébaucher aux Jeux Olympiques.

Ce fut alors que pendant que les uns guidés par les sens en savourent les délices , d'autres le compas en main en fixent les loix , & savent mettre d'accord les sens & la raison. *Zarlino* découvre des notions que le grand *Rameau* acheve de mettre dans tout son jour. Au Systême du Contrepoint , succede celui de la Basse Fondamentale.

(1) *Rollin , Hist. anc.*

Lully, Rameau laissent des modèles des plus grandes beautés en Musique, chacun dans un genre différent. Jusques-là néanmoins une prosodie molle ou trop délicate (si l'on veut) laisse en doute si la Langue Françoisse est susceptible des mêmes effets auxquels se prête si heureusement la Langue Italienne. On hésite, on balance.

Mais un nouveau genre s'annonce, la voix ne cherche plus à briller par des sons éclatans, le gosier à charmer par des gasouillemens agréablement répétés; un Rithme précis & marqué prend la place d'une prosodie molle & sans effet. Nous avons une Musique enfin, une Musique dont le genre plaît & séduit, & qui peint la nature sous des formes nouvelles, dont l'Italie même jalouse semble n'oser se plaindre des larcins qu'on lui fait. Les Instrumens dociles donnent aux Chants, à l'Harmonie de nouvelles graces, de nouvelles beautés; rien ne résiste, tout se prête aux délicatesses les plus exquises; on parle, on exprime, on se fait entendre.



AVERTISSEMENT.

*P*OUR plus de clarté & de précision, j'ai cru ne devoir point mettre de notes, ni de citations en marge.

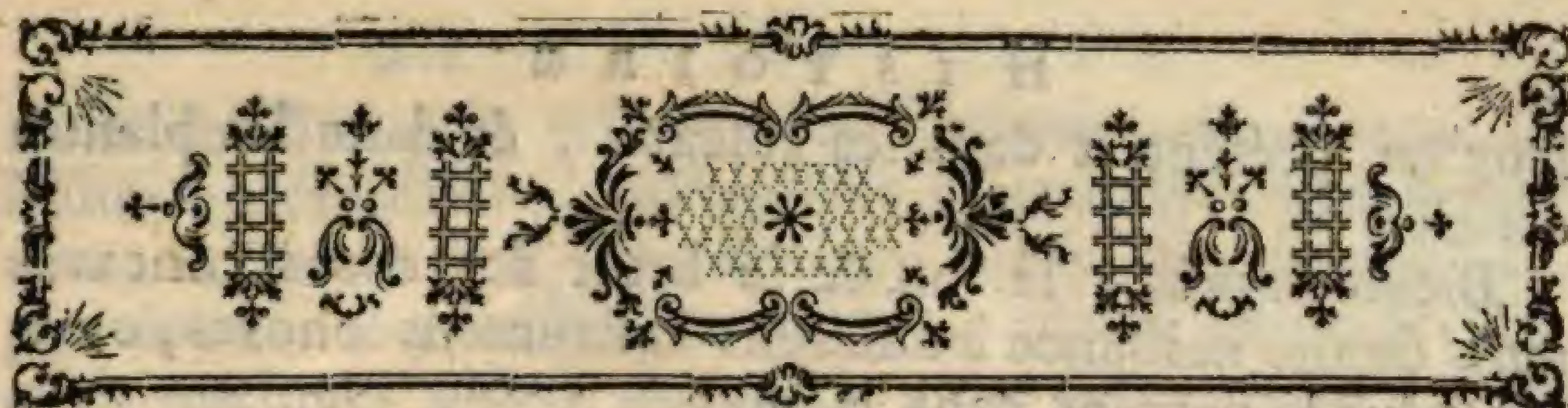
J'avertis donc le Lecteur que les Auteurs dont je me suis servi pour la Musique des premiers temps, soit des Egyptiens, soit des Hébreux, sont Kircher & Mersennes. Pour celle des Grecs & des Romains, Aristoxène, Ptolémée, & autres recueillis par Meibomius, Rollin, & sur-tout les Mémoires Académiques du savant M. Burette. Bonnet & autres Auteurs pour l'article des Latins, des Gaulois & des François jusqu'à LOUIS XIV.

Je sens qu'il falloit plus qu'un Musicien pour faire de ces matériaux un assemblage intéressant; mais peut-être mon zèle aura-t-il suppléé à mon incapacité, & plus encore les conseils des gens éclairés, sur-tout du Traducteur de Tartini.

A l'égard du Traité d'Harmonie, j'ai eu en vue de concilier, de réunir même le Système des Grecs avec le nôtre; c'est au fond de la chose que je me suis attaché, & non aux détails ni aux petites règles, ayant rempli cet objet classique dans un Traité de Composition imprimé en 1746.

D'ailleurs je ne me flatte point d'avoir tout dit, ni tout bien dit, non plus que d'avoir remédié à quelques erreurs ou contradictions entre les Auteurs Grecs; sur cela je m'en repose volontiers sur la sagacité de mes Lecteurs, dont j'attends les avis avec toute confiance.

Cet Ouvrage est divisé en quatre Parties, dont la première traite de l'Origine de la Musique dès les premiers temps; de la Musique de nos premiers Pères, & particulièrement de celle des Hébreux, & de leurs Instrumens. La seconde, de la Musique des Grecs, des Romains, & des Orientaux; leur Système, leur Genre & leurs Instrumens. La troisième, de la Musique des Latins, & ce qu'elle étoit dans les premiers temps de l'Eglise. La quatrième, du Système moderne avec l'Histoire particulière de notre Musique, même du temps des Gaules. En général l'explication, l'analyse, les différences de ces Systèmes entr'eux & avec le nôtre, & particulièrement du Système des Grecs & des Latins avec celui que nous avons adopté aujourd'hui.



T R A I T É
D E S
D I F F É R E N S S Y S T È M E S
D E M U S I Q U E.

P R E M I E R E P A R T I E.

De la Musique des premiers Temps.

C H A P I T R E P R E M I E R.

De l'Origine de la Musique.

RIEN n'est plus commun dans la Nature que le Son, cependant son imitation, & sa production artificielle, semblent être l'effet du hazard; & il a fallu le concours de plusieurs causes, pour y conduire les hommes.

Remontons jusqu'aux siècles les plus reculés, l'haleine des vents, & le souffle de certains animaux auront d'abord donné l'idée des Flûtes à nos premiers peres, qui, pour la plupart étoient habitans des bois & des campagnes. Ils en auront fait sur le modèle que la Nature elle-même

leur en présentoit dans les roseaux , & dans les plantes creuses.

Bientôt après , le son & le bruit des corps concaves aura donné naissance à différens Instrumens sonores , comme nous le verrons dans la suite.

Mais si les premiers hommes étoient pour la plûpart des Bergers , & demeuroient à la campagne ; s'ils trouvoient là de gras pâturages , des ruisseaux , des prairies , & par conséquent des joncs , des roseaux , & des plantes creuses propres à rendre du son ; il n'a pu se faire que des gens oisifs presque tout le jour , n'eussent quelque amusement : il est donc vraisemblable qu'ils commencèrent par faire des especes de Clairons , fruits innocens d'un aimable loisir , & de la premiere vigueur de leur esprit.

Enfin comme ils s'occupèrent de différens travaux ou métiers (sans cela la société eût-elle pu subsister) , le choc des corps qu'ils employoient , pouvoit rendre différens sons , & de-là sont venus , par un heureux hazard , les Instrumens dont nous avons aujourd'hui connoissance.

Ainsi la Musique ne doit point sa premiere origine aux Egyptiens , ni aux Chaldéens ; mais plutôt aux premiers hommes qui vivoient avant le Déluge. Ne supposons même sur la terre aucuns des hommes qui l'habitent , n'y laissons que leurs enfans , sans instructions & sans connoissances. Je soutiens que , tant par nécessité que par hazard & par usage , ils viendront à bout d'inventer , avec le temps , toutes les choses nécessaires , soit pour la vie , soit pour les plaisirs : car l'invention est née avec l'homme , elle ne s'apprend point dans les livres , elle est pour ainsi dire cachée dans l'esprit ; la nécessité l'en tire , quelquefois le hazard ; viennent ensuite l'usage & l'expérience , qui perfectionnent , avec le temps , ce que l'esprit ne découvre d'abord que d'une maniere informe & imparfaite : mais la premiere notion trouvée , elle suffit pour élever par degrés au plus haut point où l'on puisse atteindre.

L'Ecriture-Sainte , d'accord avec la raison , nous indique l'époque de la Musique dans le Chap. 4 , V. 12. de la Genèse. On lit que *Jubal* a inventé le premier les Instru-

mens de Musique, tels que les Clairons, les especes de Flûtes ou Hautbois, instrumens convenables à des Pastres, & propres à animer leurs danses champêtres. Ils pouvoient avoir aussi des Siftres, autour desquels il y avoit quelques pieces de cuivre, ou autre métal, dont le bruit servoit à conduire la cadence de leurs airs rustiques. Sans doute qu'ils avoient aussi quelques Instrumens à cordes de lin seulement, car leur connoissance étoit trop peu étendue pour leur en suggérer d'une autre sorte.

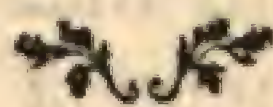
A l'égard de leurs Chants, ils devoient être peu composés, & par conséquent très-bornés; mais n'étoit-ce pas assez pour exciter au plaisir & à la joie dans des temps si reculés, des Peuples qui vivoient dans une si grande simplicité, & que le nécessaire le plus modique suffisoit pour rendre contents.

Après le Déluge, il ne resta plus aucune trace de la Musique dans le monde affligé; & le Chant fut long-temps à reparoître sur la terre.

Les *Egyptiens* en furent les réparateurs. Ces Peuples, instruits par *Cham* & *Mesraïm* son fils, porterent la Musique à un tel point, qu'elle tire communément son étymologie d'*Egyphin Moïse*, par qui elle fut inventée, ou plutôt renouvelée sur les bords du Nil, où il croît beaucoup de joncs & de roseaux.

Des *Egyptiens* ou des *Hébreux*, elle passa aux *Grecs*; des *Grecs* aux *Latins*, & de ceux-ci aux autres Nations de l'Europe, par lesquelles, dans la suite des temps, elle fit des progrès considérables.

Nous verrons dans les articles suivans ce que chaque Nation a inventé de particulier par rapport à l'Art Musical; & le mode ou genre qu'elle affecte dans la Musique.



CHAPITRE SECON D.

De la Musique des Hébreux.

L'INVENTION des Instrumens à cordes , a dû être fort aisée ; elle est aussi fort ancienne , & doit être , comme je l'ai déjà dit , rapportée aux temps de nos premiers peres. Car rien n'étant si nécessaire que l'usage des fils & des cordes pour lier , pour joindre différentes choses ; ces cordes rendant toujours quelques sons selon leur tension , & les différentes tensions donnant aussi divers sons , rien n'a été plus naturel aux hommes , que d'ajuster ces cordes sur des Instrumens , & que d'appliquer cette nouvelle expérience , ou source de sons à la Musique.

Les *Hébreux* tenoient sans doute cette découverte de *Moïse* , qui l'avoit reçue des *Egyptiens* , ces Peuples chez qui les Sciences & les Arts ont pris naissance. Quoiqu'il en soit , l'Ecriture-Sainte nous apprend qu'avant le Déluge , il y avoit des Guitares à plusieurs cordes. Nous lisons dans les Livres des Rois & des Pseaumes , que *David* avoit une Harpe à dix cordes ; & c'est donc un fait constant que les *Hébreux* ont eu la connoissance & l'usage de diverses sortes d'Instrumens à cordes.

Entr'autres Auteurs Hébreux qui ont parlé des Instrumens en usage parmi ce Peuple , *Schilte Haggiborin* assure que dans la Sanctuaire il y avoit trente-fix Instrumens différens , que *David* savoit toucher. *Saadius* dans *Daniel* en compte tout autant. Le Traité *Aruchim* dit *Talmud* , ne fait mention que de trente-quatre : mais pour suivre un certain ordre dans une matiere aussi obscure ; commençons par les Instrumens à cordes que les *Hébreux* appellent *Neghinoth*.



ARTICLE PREMIER.

*Des Instrumens à Cordes en usage parmi
les Hébreux.*

Le mot *Neghinoth*, signifie des Instrumens que l'on touche des doigts de la main, ou avec des baguettes, ou avec l'archet. L'Auteur que j'ai déjà cité, décrit ainsi les Instrumens dont il est question. Les *Neghinoths*, dit-il, étoient des Instrumens de bois, longs & ronds, qui avoient en-dessus plusieurs trous; ils étoient à trois cordes, lesquelles étoient faites des intestins ou boyaux des animaux. Lorsqu'on vouloit en jouer, on passoit par-dessus les cordes un archet fait de plusieurs crins de la queue d'un cheval, lesquels crins étoient fortement tendus.

Sous l'acception de *Neghinoth* sont compris différens instrumens, tels que le *Psalterion*, le *Nabal*, la *Guitare* ou *Hasur*, *Nebel*, *Kinnor*, *Maghul* & *Minnim*. Disons à présent quelque chose de chacun de ces Instrumens en particulier.

Des Instrumens à Corde qui se touchoient avec les doigts.

DE LA HARPE OU HASUR.

On ne fait pas au juste ce que c'étoit que la Harpe de *David*. Quelques-uns pensent que ce n'étoit pas, à proprement parler, un Instrument, & qu'on vouloit tout au plus signifier par ce mot *Harpe*, une espèce d'harmonie pour caractériser la modulation du son & de la voix. Mais *Joseph* dit expressément que la *Harpe* avoit douze sons, & qu'on la touchoit avec les doigts. Il est donc évident que la *Harpe* étoit un Instrument à cordes; & au témoignage de *Suidas*, le mot *Pfallere* signifie toucher des cordes de l'extrémité du doigt. Quelques-uns la confondent avec le *Nabal*, ce qui revient assez au sentiment de *Schilte Haggiborin*; car il dit que le *Nebel* étoit un instrument à

cordes , & qu'il en avoit vingt-deux partagées en trois octaves.

Le *Kinnor* 32 cordes.

Le *Machul* 6.

Le *Mennim* 3 ou 4.

Le *Nebel* 10.

Le *Nebel* ou *Harpe* , étoit fait en forme de triangle ou trapeze , dont les cordes à jour remplissoient le vuide du haut jusqu'en-bas.

Le *Kinnor* étoit à peu près comme notre *Guitare*.

Le *Machul* & *Kinnim* , comme une espece de *Violon* ou de *Basse*. Voyez la Planche I.

Plusieurs confondent la *Guitare* à vingt-quatre cordes avec la *Harpe*. Pour ce qui est du *Déchachordon* , c'est sans doute ce qu'on a voulu dire par le *Nebel* à dix cordes.

Haghuingul étoit un Instrument à 6 cordes , & on le confond souvent avec le *Machul*.

ARTICLE SECONDE.

Des Instrumens à Cordes que l'on joue avec une Baguette ou avec l'Archet , appellés en général Haschufanim.

DU TYMPANON HÉBREU , APPELLÉ TOPH.

Au jugement de *Schilte* , le *Tympanon* Hébreu vient des *Egyptiens* ; voici ses paroles.

Les Prêtres *Egyptiens* se servoient sur-tout du *Tympanon* dans le Temple de la grande Déesse , appelée *Vesta*.

Selon le Rabbi *Abraham* , sa figure est différente de celle que lui donnent les modernes ; car il dit que le *Tympanon* avoit la figure d'un vaisseau , d'où les Grecs l'ont appelé *Cymbalum*. D'ailleurs les cordes , par leur position , traversoient la table de l'Instrument. On le touchoit avec une verge de fer ou de bois , tantôt à coups redoublés , & tantôt lentement.

Zalzsaloth , selon le Rabbi *Abraham* , ce n'étoit autre

chose que le *Systre* des *Egyptiens*, ou le *Kroufma* des *Grecs*. C'étoit un cercle d'airain, ou d'or ou d'argent; il y en avoit dont le fond étoit tissu de crin, ou d'une peau d'animal, le cercle étoit entouré de grelots, on touchoit ce cercle avec un bâton. C'est ce dont les jeunes filles se servoient dans les fêtes, réjouissances & mariages; comme nous lisons dans l'Exode & dans les Livres des Juges, au sujet de *Marie*, sœur de *Moïse*, & de la fille de *Jephté*. On dit même que le *Systre* est encore en usage dans la *Palestine*.

DU GNETSE BERUSIM.

Selon le Rabbi *Abraham*, c'étoit comme le son confus de plusieurs Instrumens réunis ensemble, rendant un son harmonieux, tel que d'autres Instrumens de cette espece; peut-être comme une sorte de Tambour. Ce n'étoit autre chose en substance que deux morceaux de bois de sapin, dont l'un étoit semblable à un mortier, & l'autre à un pilon long & rond, au milieu duquel est un manche; & aux extrémités de ce pilon, sont comme deux nœuds pour ainsi dire grêlés. Ceux qui jouoient de cet Instrument, tenoient le mortier de la main gauche, & avec le pilon qu'ils tenoient de la main droite, ils frapportoient les bords du mortier, tantôt d'un bout du pilon, & tantôt des deux extrémités. Les Grecs appellent cet Instrument *Crosalum*, & les Italiens *Gnaceari*.

DU MINAGNGHINIM.

Cet Instrument, selon le Rabbi *Hannoze*, est une table de bois quarrée, à la tête de laquelle est un manche aisé à prendre. Au-dessus de la table, entre deux formes de roses, sont de petites boules de bois ou d'airain, passées dans une chaîne de fer, ou même à une corde étendue sur la table, & lorsqu'on frappe la table, les petites boules frappées rendent un son entr'elles & avec la table; ce son est très-clair, & s'entend de loin.

DE L'INSTRUMENT APPELÉ MAGRAPHE-TAMID.

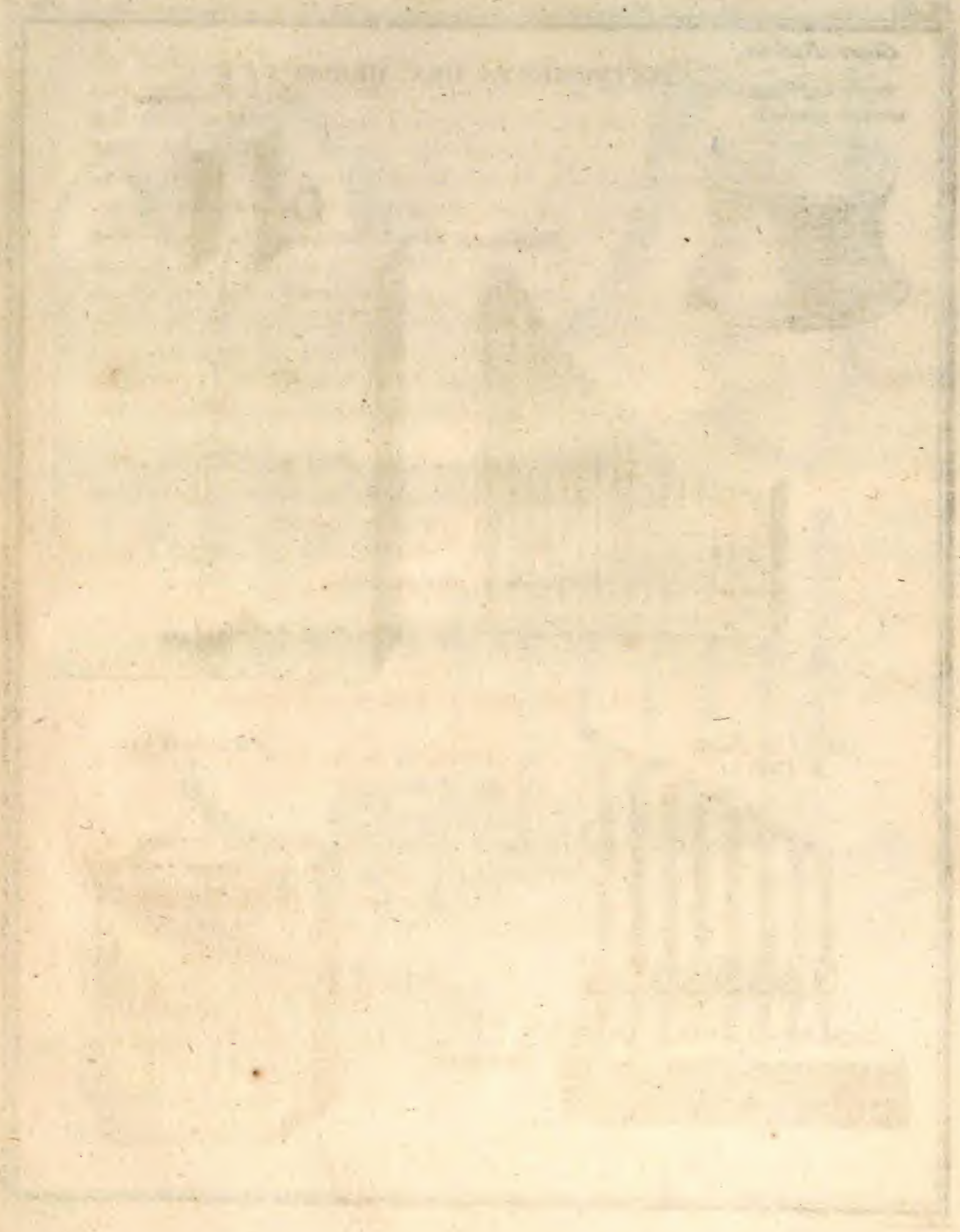
Il étoit différent de celui qu'on appelloit *Magraphe d'A-ruchim*, c'étoit un Instrument sans cordes, au bruit duquel on assembloit le Peuple au Temple. Il rendoit un son si fort qu'on l'entendoit de la ville de Jéricho. Personne ne peut dire quelle forme il avoit : cependant il est à présumer qu'il étoit fait de quelque métal, & d'une forme concave ; & s'il rendoit un son si fort, c'est qu'étant placé au fond du Temple, qui étoit bâti en voûte, le son de cet Instrument parcourant les différentes parties de la voûte, se réfléchissoit & se multiplioit à l'infini, & se répandoit au loin, de façon qu'on pouvoit l'entendre dans Jéricho. Il servoit à appeller les Prêtres & les Lévites, & à arrêter à la porte du Temple ceux qui n'étoient pas purifiés.

Si on pouvoit accorder quelque chose aux conjectures, on feroit tenté de croire que cet Instrument avoit quelque chose de semblable à nos grandes cloches, que l'on entend de très-loin ; ainsi on pourroit dire qu'il avoit à peu près la même forme & le même son.

ARTICLE TROISIEME.

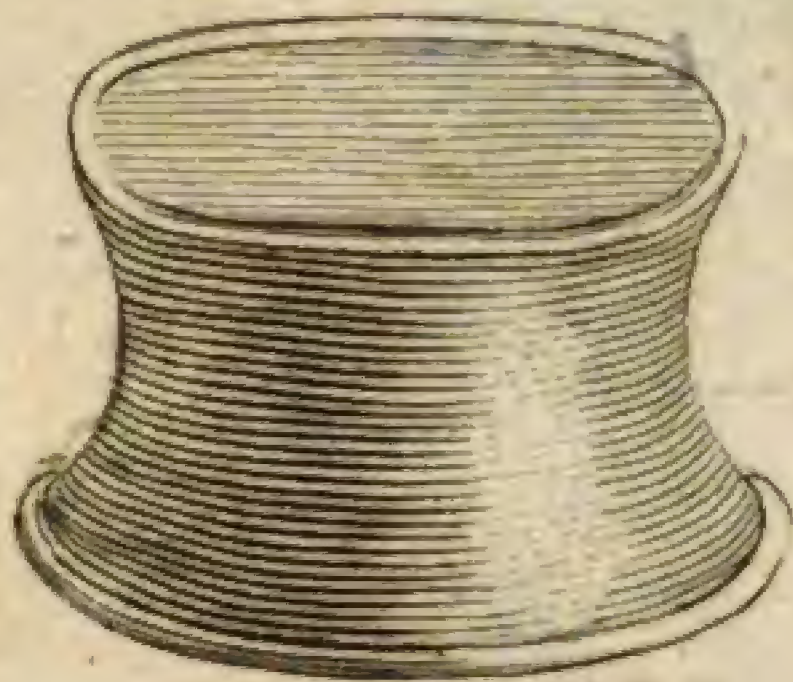
*Des Instrumens à vent des Hébreux.*DU MARASKITA, APPELÉ AINSI DU BRUIT
QU'IL FAISOIT.

C'étoit un Instrument composé de plusieurs tuyaux attachés ensemble, & joints ou luttés à un morceau de bois par degrés, & qui présentoit une forme d'étui. Les tuyaux étoient ouverts par le haut, le dessous étoit bouché par une peau ; il y avoit une espece de manche, sur lequel les tuyaux étoient posés, & alloient toujours en diminuant. On approchoit cet Instrument des lèvres, & avec le secours des doigts ; qui tantôt bouchoient les trous de
côté,



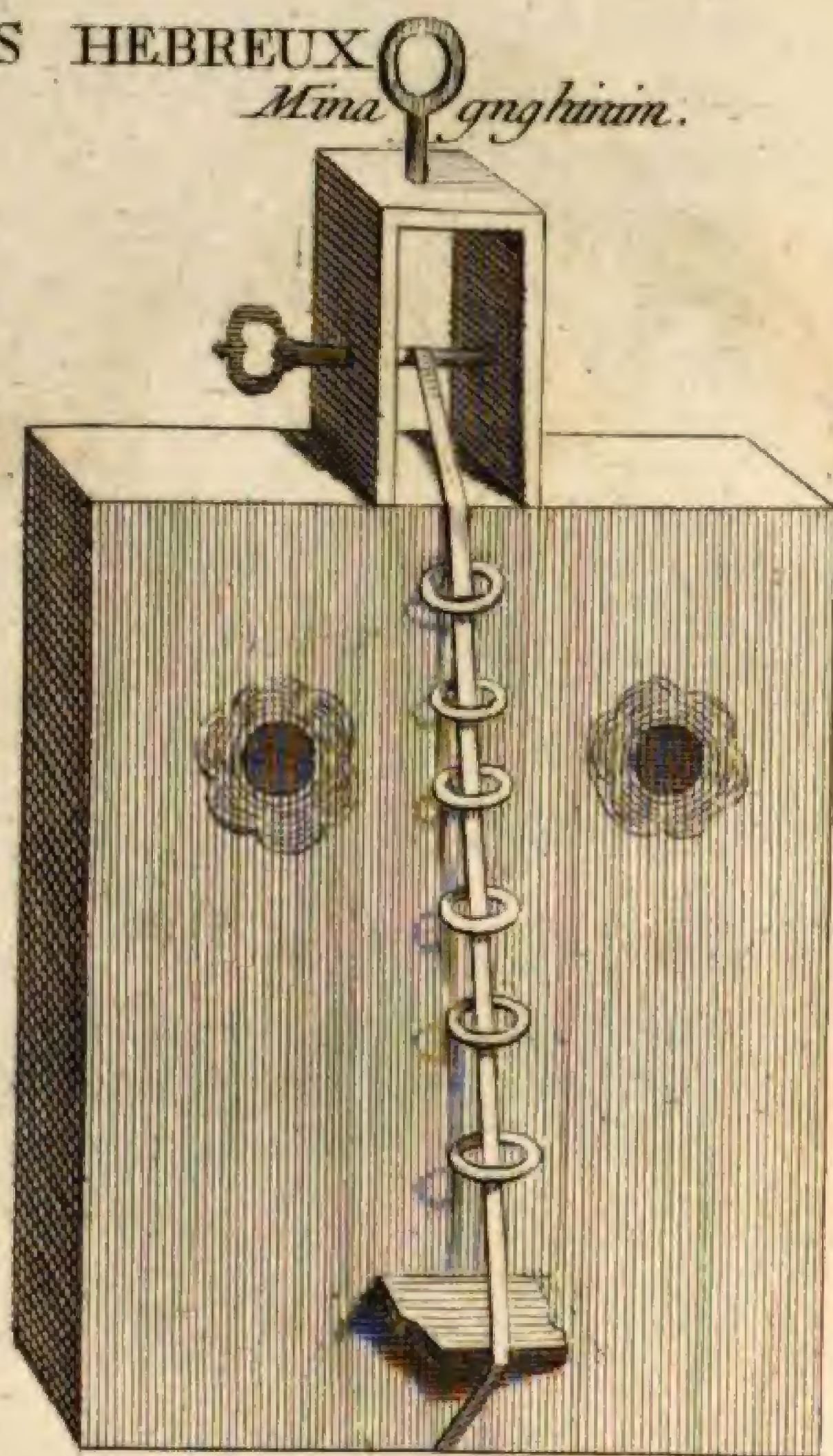
Geste Bystrin

sorte de timballe.

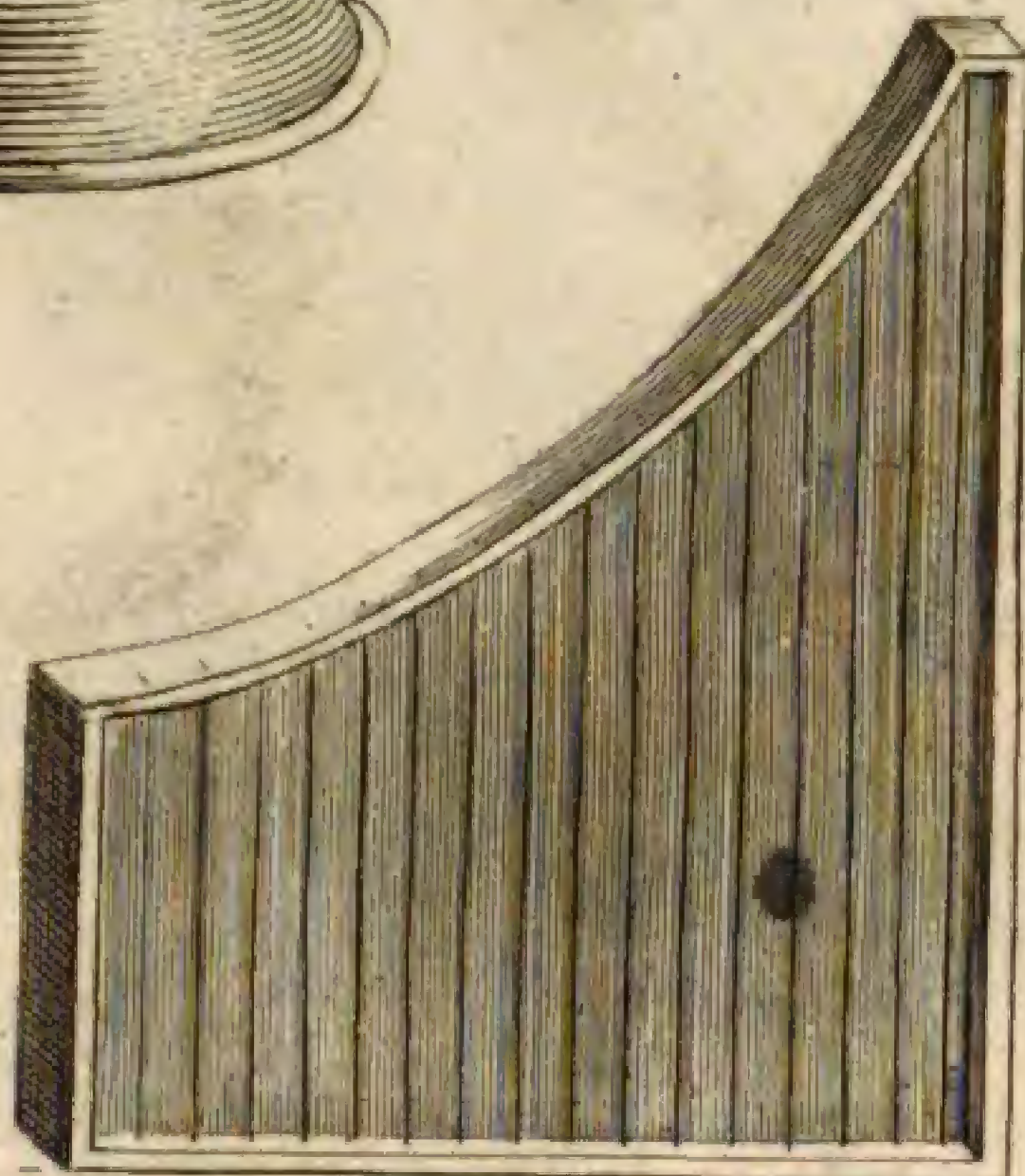


INSTRUMENTS DES HEBREUX

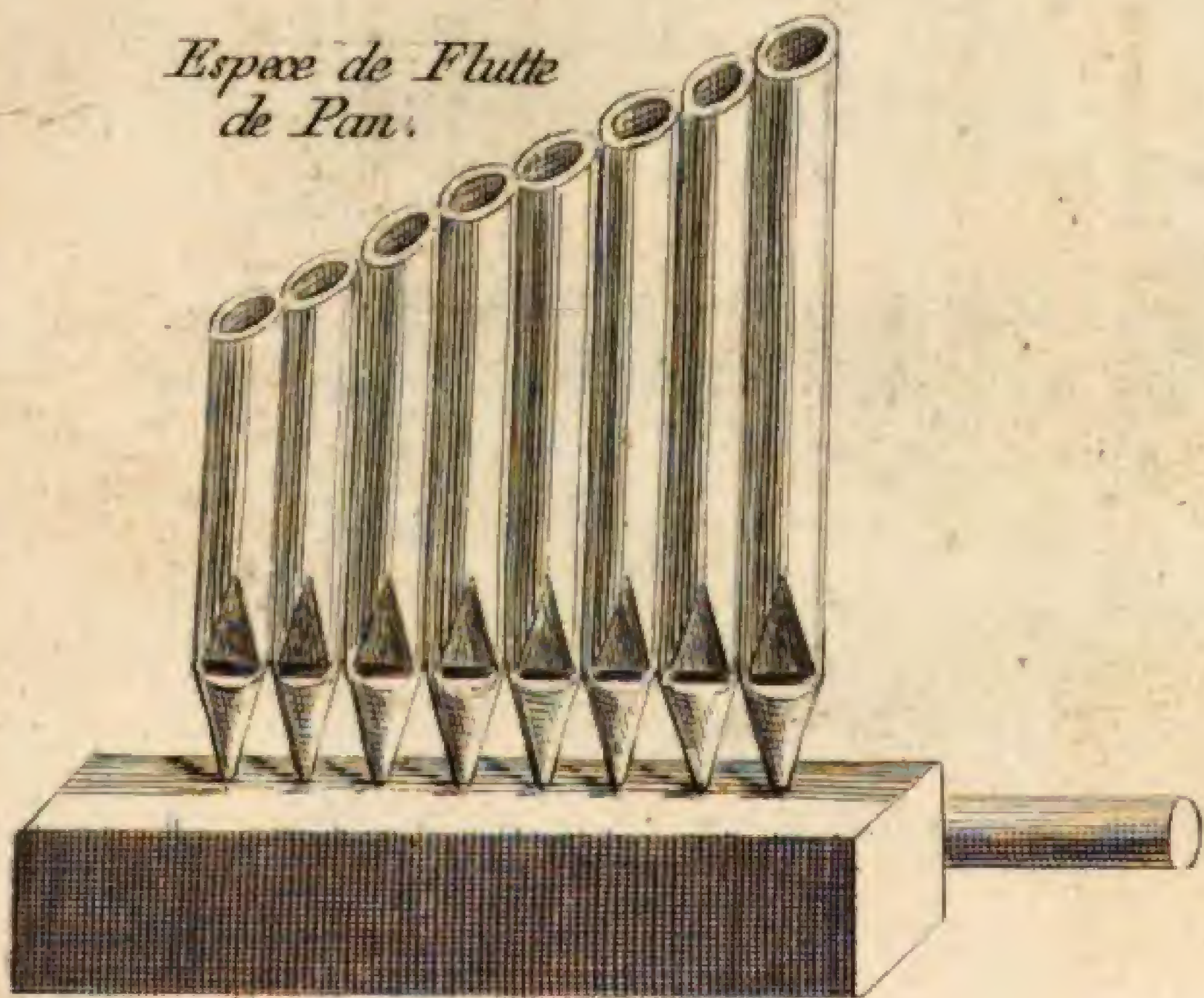
Mina gnglinin.



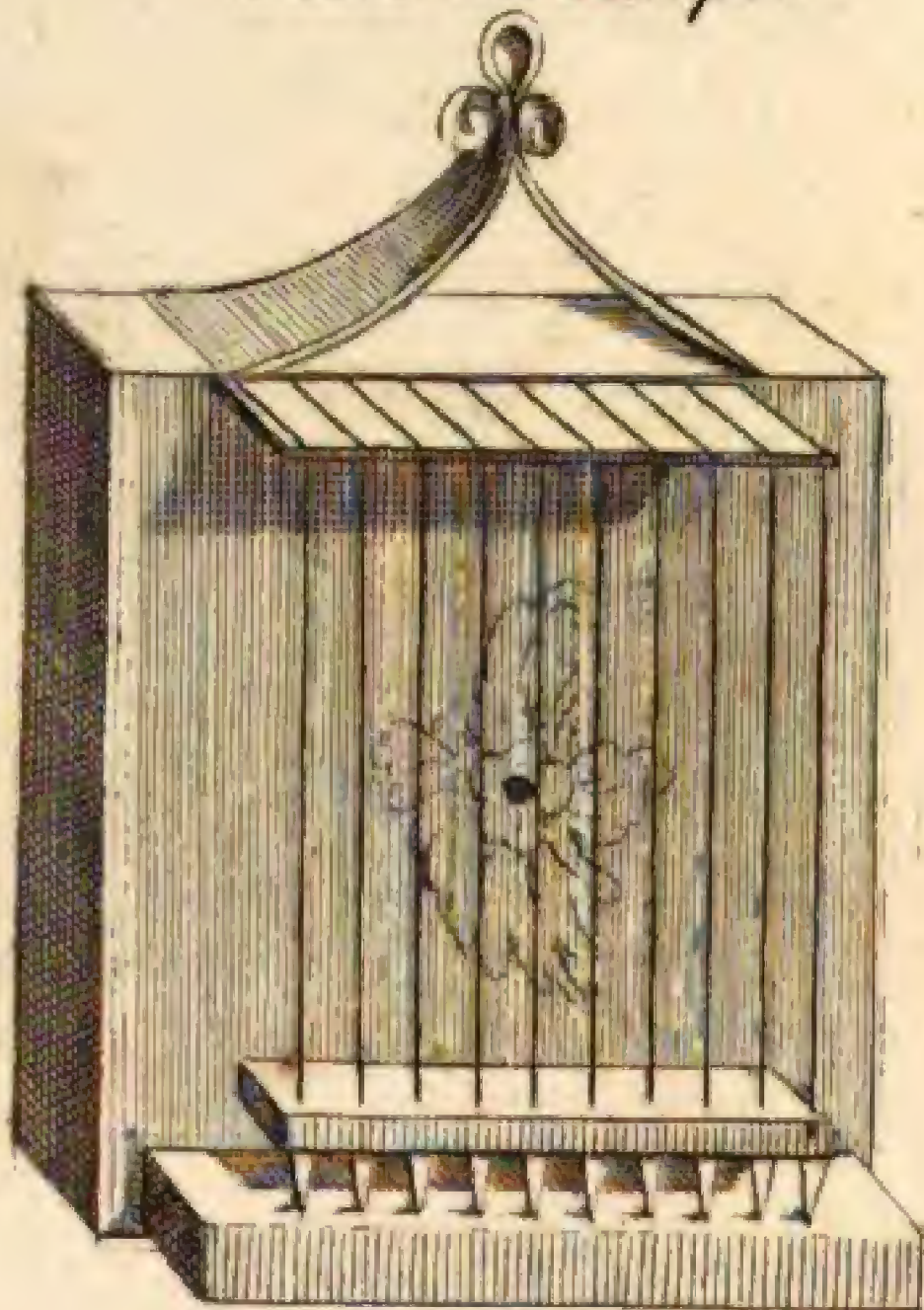
Psalterion.



*Espace de Flutte
de Pan.*



Nebel ou Harpe.





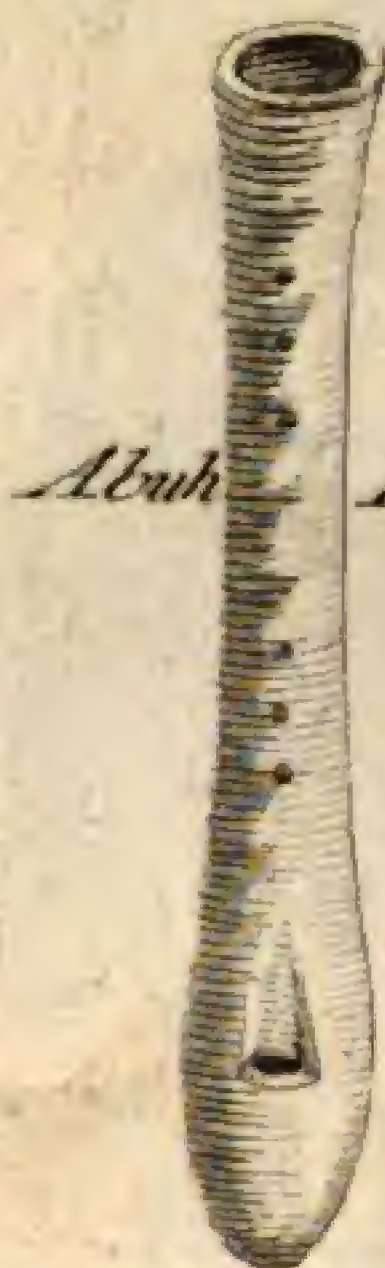
Cheren.



*Conches
sacerdotales.*

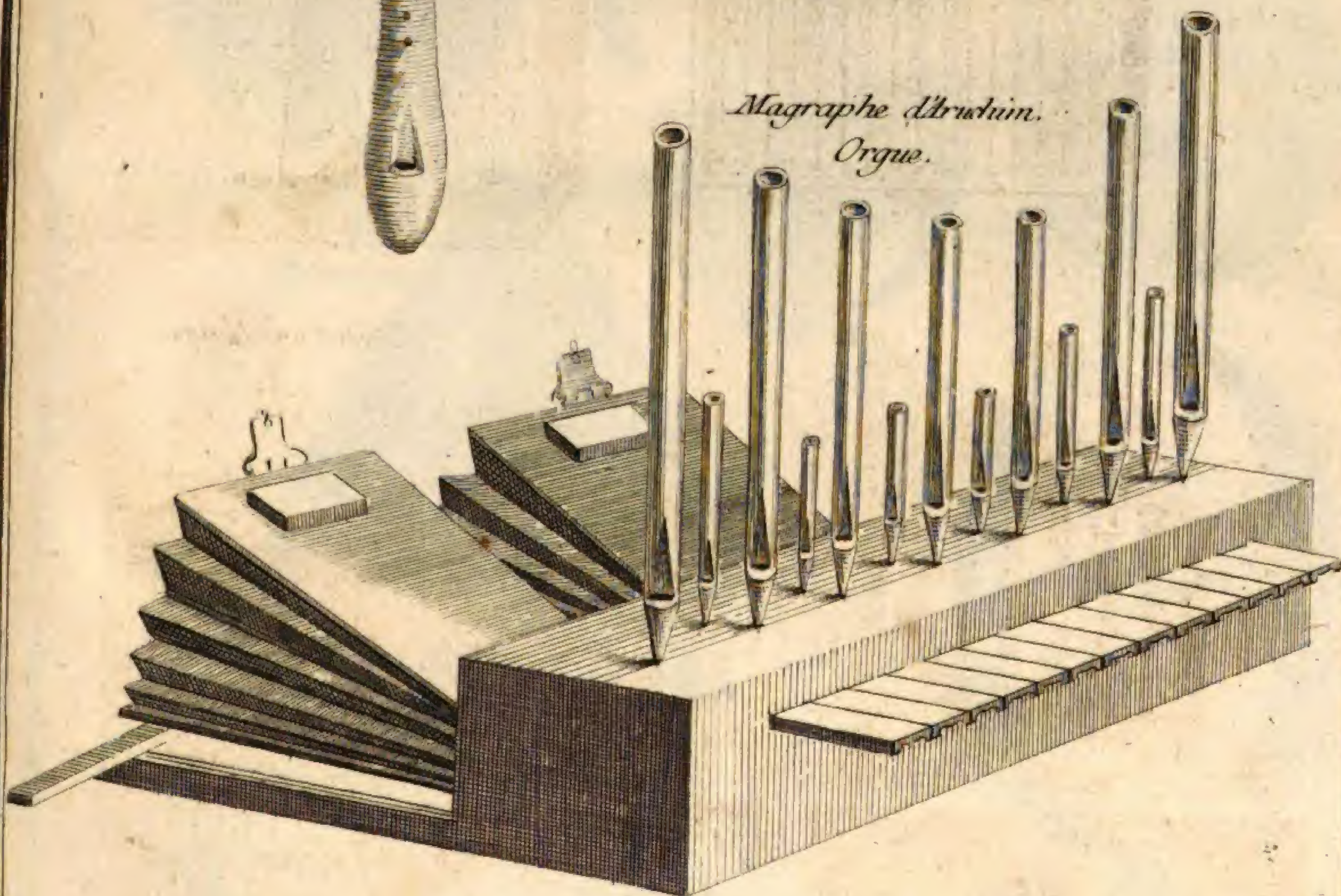


Atis

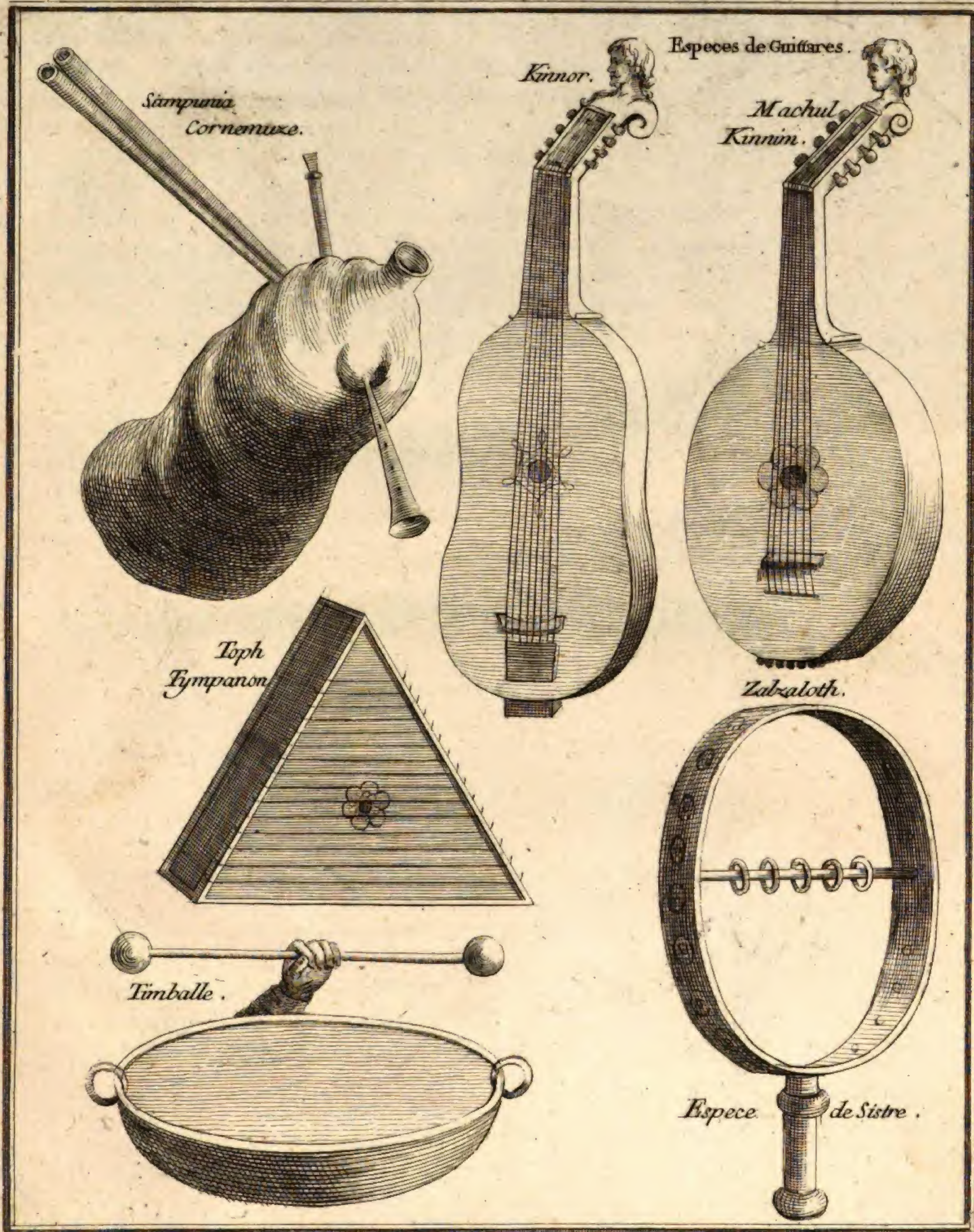


Abuh Flutte.

*Magraphe d'Instruim.
Orgue.*







côté, tantôt les ouvroient, on entendoit différens sons à raison de la longueur & de la petitesse des tuyaux, ou même aussi à raison de la force du vent, d'où il est aisé de conclure que cet Instrument, à l'égard du son & de la forme, devoit être peu différent de la *Flûte de Pan*, & de ce que nous appellons *Chalumeau* ou *Siflet de Chaudronniers*.

DU SAMPUNIA.

Il en est fait mention, ainsi que du précédent Instrument, dans le Troisième Chapitre de *Daniel*. *Sampunia* est pris pour une Flûte, non pas simple, mais telle que la décrit *Schilte Haggiborin*; c'étoit une espece d'outre, dans laquelle étoit apposé un tuyau vers le haut que l'on embouchoit, & un autre tuyau en-dessous, où même deux, que l'on touchoit des doigts; & deux autres tuyaux, accordés à la quinte, qui font le bourdon. Cette outre, remplie de vent par le moyen du tuyau d'en-haut, communiquoit l'air au tuyau inférieur, qui, à raison de l'ouverture & par le moyen des doigts, faisoit entendre différens sons, d'où il est évident que cet Instrument est fort semblable à la Cornemuse de nos Payfans, & différent de la Musette, qui n'a de vent que par un soufflet que fait aller le bras, ou plutôt le coude; aussi n'a-t-elle pas le son si moëlleux que la Cornemuse, & tient beaucoup des cris d'un petit enfant qui pleurerait après sa nourrice.

Quoiqu'il en soit, ce qu'il y a de singulier, c'est qu'en Italie la Cornemuse s'appelle encore aujourd'hui *Zampugna*.

MAGRAPHÉ D'ARUCHIM.

C'étoit un Instrument dont on se servoit dans la Synagogue, semblable à nos Orgues d'aujourd'hui; & selon la description d'*Haggiborin*, il étoit composé de plusieurs rangs de tuyaux animés par le mouvement des soufflets; il avoit outre cela des ouvertures & des touches, lesquelles répondoient à chaque tuyau. Ces touches pressées par celui qui en jouoit, & par le moyen du vent que four-

niffoit dans les tuyaux le mouvement des soufflets, faisoient tendre une variété de sons admirables. Il est à remarquer cependant, selon la forme qui en est donnée, que les petits tuyaux n'étant en proportion que la moitié de la longueur des grands; cet orgue n'avoit pour propriété d'harmonie, que d'y pouvoir jouer des airs à l'octave que donnoient les demi-tuyaux. Ce qui prouve bien que cet orgue étoit borné d'étendue, & que les *Hébreux* ne connoissoient point l'usage de l'harmonie.

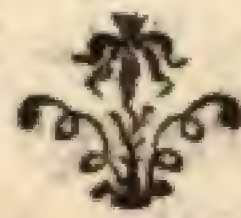
DES FLUTES ET DES CLAIRONS.

Il y avoit trois sortes de *Flûtes* parmi les *Hébreux*. D'abord ils se servoient de cornes d'animaux, qu'ils adaptoient en forme de Flûte : il en est parlé dans le premier Livre des Paralipomenes, Chap. 25. En second lieu, ils se servoient de certains tuyaux qu'ils prenoient de différens animaux, & mêmes des Grues & des Cigognes.

Troisièmement, ils avoient des Instrumens recourbés, en forme de corne de Taureau ou de Bélier; ces Instrumens, étroits auprès de l'embouchure, s'élargissoient peu à peu jusqu'à l'autre extrémité. Ce qui paroît tout-à-fait semblable aux Instrumens que l'on appelle *Cornets à Bouquin*, ou *Serpens*.

Quelques-uns les confondent cependant avec l'Instrument que les *Hébreux* appellent *Abuh*; & *Abuh* étoit une espèce de *Flûte* dont les *Lévites* se servoient dans les Sacrifices : mais *Abuh*, *Atil*, *Kereu*, sont pris assez indifféremment l'un pour l'autre, dans les Ecritures tant sacrées que profanes.

Nous avons vu jusqu'à présent quels étoient les Instrumens des *Hébreux* : voyons maintenant quel usage ils en faisoient.



CHAPITRE TROISIEME.

De l'usage des Instrumens de Musique chez les Hébreux.

IL n'est pas douteux que la Musique des *Hébreux* n'ait été très-parfaite, quant à eux, du temps de *David* & de *Salomon*. Car *David* ayant cultivé cet Art dès le bas-âge, il n'a pu se faire qu'il ne l'ait porté au point de perfection qu'il pouvoit avoir dans ce temps-là. Ce saint Prophète favoit calmer les fureurs de *Saül* par la mélodie touchante de la Harpe. Ce fut lui, qui le premier donna un ordre & un arrangement aux Chœurs de Musique que composoient les Prêtres, les Lévites, & les Chantres Divins. Car tel étoit l'ordre merveilleux que *David* fit des parties de la Musique, avec laquelle il voulut solemniser le transport de l'Arche de la Maison d'*Obededon* dans la Citadelle de *Sion*. Toute la troupe des Musiciens étoit divisée en trois Chœurs, le premier avoit des Instrumens de cuivre, ou Timballes. Ces sons se marioient très-bien avec les Conches ou Trompettes sacerdotales.

Le second avoit sans doute des Flûtes, Harpes ou Guitares.

Les troisieme étoit composé de Basses, de Flûtes & de Guitares, qui servoient à nourrir & à soutenir les dessus avec lesquels elles étoient toujours d'accord, parce qu'ils étoient conduits par le même Maître des Chantres.

Le Lévites en grand nombre, destinés de pere en fils à l'exercice du Chant, joignoient à ces Chœurs d'Instrumens les chants de divers Cantiques, dictés par le saint Prophète, à l'octave, même à la double octave; d'autres à la tierce: peut-être dans leurs finales employoient-ils quelques quarts ou quintes, seuls accords connus dans ce temps-là. Mais malgré cette simplicité, la force de la Poësie, & la mélodie naturelle & expressive de leurs Chants, jointe

aux grands nombre de voix & d'Instrumens qui composoient leurs Chœurs, devoit leur tenir lieu de notre harmonie composée.

Au regne de *David* succéda celui de *Salomon*, qui ayant reçu de Dieu toutes sortes de belles connoissances, avoit aussi reçu, comme il est croyable, celle de la Musique; en effet se pouvoit-il faire que *Salomon*, qui avoit fait mettre dans le Temple un si grand nombre de vases & d'Instrumens construits avec tant de soins & de variété, eût été le seul à n'en pas connoître l'usage.

Il est vraisemblable que la Musique devoit être proportionnée à la beauté du Temple, & ils se servoient de tels ou tels Instrumens, selon les différentes Cérémonies; car au rapport de *Schilte-Haggiborin*, les Rabins *Calonime* & *Hannose* font mention de dix Cantiques spirituels, & que pour en accompagner les Chants, ils employoient dix Instrumens différens.

Pour exprimer les diverses passions de l'ame, ils avoient aussi différentes sortes d'Instrumens. Par exemple, quand il s'agissoit de louer Dieu, ils se servoient de toutes sortes de *Flûtes*.

Vouloient-ils rendre des actions de grace à Dieu, ils avoient le *Psalterion*; se propoisoient-ils d'exciter la joie, ils embouchoient les diverses *Trompettes*.

Dans le Temple, quand on célébroit l'Office, ils ne chantoient pas tous à la fois; mais les Chantres, divisés en chœurs, chantoient les uns après les autres: car les voix, comme dit *Calonime*, ne se mêloient pas toujours avec les Instrumens graves, de peur qu'étouffées par le trop grand bruit, la force des mots ne se perdît: on les joignoit avec des Instrumens d'un moindre son; tantôt on faisoit jouer seuls les Instrumens à cordes, & tantôt les Instrumens à vent. Souvent pour y répandre plus de variété, on les faisoit concerter ensemble, ou avec les voix. D'après cette exposition, selon l'idée qu'on peut se faire de la Musique de ces temps reculés; je ne fais si, eu égard seulement au genre & à l'expression, notre Musique d'Eglise l'emporte véritablement sur celle des Hébreux.

CHAPITRE QUATRIEME.

Des célèbres Musiciens.

LE premier est *Asaph*, fils de *Barachi*; il étoit à la tête de ceux qui jouoient du *Cymbalum*, & qui louoient le Seigneur en présence de l'Arche; & au sentiment de quelques Interprètes, il a composé quelques Pseaumes.

Le Chantre *Emen-Krait*, fils de *Joël* de la race de *Cahat*, jouoit en perfection du *Cymbalum*, & embouchoit très-bien la Trompette. Il égaloit en quelque sorte *Ethan* par son érudition & par sa sagesse; on croit qu'il a composé le huitieme Pseaume *Domine Deus salutis meæ*, &c. Et comme il l'a donné à son fils *Coré*, ce Pseaume est inscrit du nom de tous les deux.

Ethan, fils d'*Ezrach*, jouoit du *Cymbalum*; il étoit doué d'une si grande sagesse, qu'on lit dans le Livre des Rois, qu'après Salomon, il a été le plus sage des hommes.

Il y a eu aussi trois fameux Chantres, fils de *Coré*, appelés *Asir*, *Eleana*, *Abiasaph*. Ils s'occupoient à composer des Pseaumes.

Ydithum étoit un Chantre habile, & jouoit des Instrumens en perfection; plusieurs le confondent avec l'*Orphée* de la Fable. Les échos des louanges du Seigneur, étant tels alors, & si remplis de sagesse & de science, soit pour la voix, soit pour les Instrumens, il est probable que celui-ci chantoit en perfection les Hymnes qu'il avoit composées avec tant d'esprit & tant d'art.

Il est hors de doute qu'il y en avoit encore bien d'autres excellens du temps de *Salomon*, qui étoient les Maîtres du Chœur établis par ce Roi.





SECONDE PARTIE.

DU SYSTÈME

DES GRECS.

PRÉLIMINAIRE.

Origine de la Musique chez les Grecs.

LES GRECS, qui originairement étoient un Peuple sauvage & grossier, devinrent insensiblement une Nation très-policée. Ils apprirent l'Art de la Navigation & du Commerce par diverses Colonies Phéniciennes qui vinrent s'établir parmi eux; & la communication qu'ils eurent avec les Egyptiens qui les initièrent dans leurs mystères, leur donna le goût des Arts & des Sciences.

Les Grecs jouissant à Sparte & dans Athènes des avantages que procurent les douceurs de la paix; ces Peuples qui tiroient leur origine d'hommes robustes, & dont l'esprit se ressentoit encore de la vigueur des premiers temps, ne penserent pas à passer leurs loisirs dans une molle oisiveté; policés par des *Licurgues* & des *Solons*, ils chercherent leur bonheur, non dans le luxe & dans les richesses, mais dans la vertu la plus austère.

Enseignés par des *Socrates* & des *Platons*, ces Philosophes sublimes par leurs mœurs simples, & leurs profondes connoissances, en les écartant des routes du vice, les porterent d'un même pas à la culture des Arts & des Sciences.

Lorsque leurs Villes furent décorées de Temples & de beaux édifices , remplies d'un Peuple nombreux , & leurs Loix bien établies , alors ils penserent à joindre la Musique à la Poësie , soit pour célébrer leurs Dieux & leurs Héros , soit pour relever avec plus d'éclat les fêtes & les jeux publics , & augmenter la joie dans leurs festins.

Ce furent *Celmis* & *Damnanaé*, Prêtres de Jupiter en Crète , qui leur apprirent l'usage des Instrumens à percussion ; tems que le *Tambour* , la *Cymbale* & le *Systre* , &c.

Philammon le Delphien , institua des Chœurs de Musique qu'ils chantoient dans les processions solennelles qui se faisoient autour du Temple de Delphe.

Outre les Instrumens qu'ils reçurent des Egyptiens , ils en fabriquerent aussi d'eux-mêmes. D'abord l'écaille d'une tortue suggéra à *Mercure* la forme d'une *Lyre* à trois ou quatre cordes , qu'*Amphion* perfectionna ensuite , en y ajoutant trois cordes aux quatre seulement qu'elle avoit auparavant.

Linus , en place des cordes de fil , ajouta des cordes à boyaux , bien plus harmonieuses.

Hyagnis avoit inventé , long-temps auparavant la *Flûte* , que son fils *Marsias* perfectionna aussi bien que le *Chalumeau*. C'est de ce dernier que les Anciens tinrent la double Flûte , qu'il forma en joignant plusieurs tuyaux ensemble , & l'on eut ce qu'on appelle communément la *Flûte* de Pan.

Tespandre , à qui l'on attribue l'établissement de la Musique à Sparte , fut le premier qui composa des airs notés pour la *Citharre*.

A son exemple *Cléonas* fut le premier Auteur des airs de Flûtes.

*Mercur*e imagina le premier Tétracorde , composé des Notes *mi* , *fa* , *sol* , *la*. Jusqu'à ce moment la Musique couroit risque de rester dans le même état que chez les *Hébreux* ; mais il se trouva parmi les Grecs des hommes capables de penser & de donner de l'accroissement aux Arts , en les réduisant en principes ; & dès que *Pithagore* , ce

pere de la Musique, eut ouvert la carrière en démontrant les proportions des sons, cet Art produisit des effets surprenans ; ce Philosophe créa pour ainsi dire la Musique, la tira du néant par cette idée de système, auquel *Aristoxene* donna plus d'étendue par des principes raisonnés.

C'est ainsi que les *Grecs* eurent un Système suivi & méthodique, fondé sur des principes incontestables. Mais quel fut l'objet de ce Système ? La mélodie seulement. Il semble que d'abord la nature accorda beaucoup à ces grands génies, & c'est beaucoup en effet que d'avoir su apprécier les sons & les intervalles. Mais l'harmonie leur échappa, trop affectés d'une première découverte, ils ne songerent point à aller plus loin ; c'étoit à nous, à qui ce dernier pas étoit réservé. Les Anciens nous ayant transmis la mélodie, il falloit, ou que l'Art restât où il en étoit, ou que nous découvrissions l'harmonie.

Revenons au premier Tétracorde *mi, fa, sol, la*, notes au-dessous desquelles, dans la suite, on en ajouta trois autres, *si, ut, re*. Découverte que *Pithagorre* perfectionna, en ajoutant une autre corde au-dessous, pour avoir une octave complete.

A ce Système Diatonique, *Timothée* fut joindre le Chromatique, & *Olympe* l'Enharmonique.

Ce Système, par succession de temps, reçut encore beaucoup de changemens, tant par l'augmentation des cordes de la *Lyre*, qui monta depuis quinze jusqu'à vingt-deux, que par les trois Tétracordes qu'on ajouta au-dessus des deux premiers.

Le Système ne put s'étendre sans que le nombre des modes n'augmentât. D'abord il n'y en avoit que trois, le nombre ensuite vint jusqu'à quinze.

L'art des sons varia encore par les genres de modulation, les tours, les traits, les diminutions de chant que *Phrinis* & *Timothée* mirent en usage, malgré les scrupules rigoureux des Lacédémoniens en fait d'innovation sur la Musique : c'est ce que nous verrons plus amplement, lorsqu'il sera question de ces différens Auteurs en particulier, & laissant à part toutes les Histoires fabuleuses des effets
miraculeux

miraculeux de la Musique des Anciens, examinons simplement sur quoi ils ont fondé leur Système.

CHAPITRE PREMIER.

Des différentes Parties qui constituoient l'ancienne Mélodie.

PRÉLIMINAIRE.

De la Mélodie en Général.

LES GRECS appelloient Mélodie, cette partie de l'ancienne Musique qui enseignoit à composer un chant, dont l'exécution recevoit le nom de mélodie. Pour mettre la Mélodie en usage, on supposoit en premier lieu dans le Compositeur une parfaite connoissance des autres parties de la Musique, c'est-à-dire de tout ce qui concernoit les Sons en général, les Intervalles, les Genres, les Systèmes ou Tétracordes, les Tons ou Modes, & les Muances ou Changemens : en effet c'étoit de l'usage ingénieux que le Musicien savoit faire de ces différentes parties de l'Art, que la Mélodie tiroit sa richesse & sa variété.

ARTICLE PREMIER.

Du Son.

Selon les définitions des Grecs, le Son n'est autre chose que le choc du corps sonore porté à l'organe de l'ouïe par l'entremise de l'air, c'est une tension du gosier, d'une corde tendue mise en mouvement, ou la percussion d'un métal contre un autre, ou la ventuosité d'un tuyau de Flûte ou d'Orgue ; cette tension mise en mouvement, venant à partager & agiter les rayons de l'air, ces rayons de l'air agi-

tés & partagés en lignes droites & obliques transmettent le Son à l'organe de l'ouïe. Or il se passe trois mouvemens pour que l'effet du Son parvienne à notre sensation.

La corde mise en mouvement.

Les couches de l'air agitées.

Et l'organe ébranlé.

S'il se trouve que des personnes soient plus ou moins affectées des Sons, cela vient de la disposition des fibres de l'organe.

En effet, combien de gens insensibles à l'attrait musical, pendant qu'au même instant d'autres en sont extasiés. Notre organe est donc semblable à un instrument, & les fibres aux cordes. Les vibrations qui se font aux cordes de l'instrument, se font en même-temps aux fibres de l'organe par les couches de l'air mis en mouvement. Selon que cet ébranlement se fait plus ou moins parfaitement, l'ame en est plus ou moins affectée de plaisir ou d'indifférence, ou même d'aversion. C'est un plaisir que peuvent également sentir, & les gens grossiers, & les gens délicats, selon qu'ils sont plus ou moins bien organisés. Le sentiment du Son, en même-temps qu'il frappe l'organe, se fait sentir à l'ame par son entremise; & selon le caractère des chants, il affecte le cœur, échauffe l'imagination, ou émeut les entrailles, ou même occupe seulement l'esprit du Connoisseur.

Le Son étoit regardé comme une qualité & une quantité.

Le Son est une qualité, en ce qu'il est plus ou moins fort, grave ou aigu. Et il est une quantité selon les différentes diminutions & augmentations dont il est susceptible, & aussi selon l'espace qu'il y a d'un Son à un autre, & c'est alors ce qu'on appelle intervalle.

ARTICLE SECOND.

Des Intervalles.

De même que nous distinguons les accords en Consonans & en Dissonans, de même aussi les Grecs distinguoient les Intervalles.

Selon eux , cette définition étoit bien simple , les seules Consonnances étoient la quarte , la quinte & l'octave ; parce qu'elles ne recevoient aucune altération , ni le changement du majeur au mineur : de façon que les Intervalles qui se trouvoient dans l'espace de ceux-ci étoient censés Dissonans , mais agréables , sur-tout les tierces ; mais les uns comme les autres étoient tolérés , & s'appelloient *Concinnités*.

Les Intervalles qu'ils admettoient dans l'étendue de l'espace de la quarte , supposés entre *ut* & *fa* , étoient les sons qui formoient

Le quart de ton	}	<i>x mi , fa.</i>
Le demi-ton		<i>mi , fa.</i>
Le ton		<i>ut , re.</i>
La tierce majeure ou mineure		<i>ut , mi. re , fa.</i>

Et partant toujours de ce premier *ut* , ceux qui restoient de cette quarte à la note de la quinte , comme entre *fa* & *sol* , étoient

Le triton	}	<i>ut x fa.</i>
La fausse quinte		<i>x ut sol.</i>

De la quinte à l'octave *sol* , *ut* . & par le moyen du grave , étoient

La fixte majeure ou mineure	}	<i>ut .. la. mi .. ut.</i>
La septieme ,		<i>re , ut.</i>
La neuvieme par-dessus l'octave		<i>ut .. ut .. re.</i>

Entre ces derniers , les moins permis étoient le triton , la fausse quinte , la septieme & la neuvieme ; Intervalles regardés comme faux & désagréables : quant aux Consonnances majeures ou mineures , on se servoit plus volontiers des premiers ; mais , comme j'ai déjà dit ci-devant , les uns & les autres étoient en usage. Néanmoins les plus authentiques étoient la quarte , la quinte & l'octave.

ARTICLE TROISIEME.

Des Sons , des Intervalles , & de leurs Particularités.

Comme les Sons ne servoient pas tous indifféremment dans la Mélodie , ils avoient chacun des noms pour désigner l'emploi auquel ils étoient destinés , d'où on les appelloit

Cordes mobiles,
Opiennes,
Mésopiennes.

Les cordes mobiles étoient *fa* & *ut* , qui recevoient l'accident du dièse ou demi-ton , ce qui les rendoit propres au Chromatique.

Les cordes immobiles étoient *re* , *la* , qui au contraire ne recevoient aucune altération , & par conséquent ne servoient qu'au Diatonique.

Les cordes opiennes & mésopiennes (ce qui veut dire ferrées , condensées par les plus petits intervalles) étoient *mi* & *si* , propres au dièse du quart de ton que l'on employoit particulièrement pour l'Enharmonique.

Le *si* du troisieme Tétracorde recevoit encore outre cela l'accident du *b mol* , afin de rendre juste la quarte de *fa* à *si*.

Il est bon de remarquer que comme ils distinguoient en majeur & mineur le ton & le demi-ton , il n'y avoit que les intervalles majeurs , regardés comme parfaits , qui se partageoient , tels que le ton majeur qui se partageoit en deux demi-tons , & le demi-ton majeur en deux soi-disant quarts de ton. A l'égard du ton & du demi-ton mineur , comme ils étoient censés imparfaits , ils ne se partageoient point.

Le Système des Grecs étoit donc différent du nôtre en ce qui concernoit les Sons & les intervalles. Si d'un côté il paroît qu'ils n'employoient pas la quinte & la septieme superflue , ni la septieme diminuée ; d'un autre côté ils avoient , outre le quart de ton , la différence du majeur au mineur dans le ton ; différence que nous ne faisons pas ,

quoique d'un autre côté nous distinguions le demi-ton majeur du demi-ton mineur : mais ne considérant d'ailleurs la nature de ces Sons que selon la nécessité du tempérament , nous les supposons tels qu'ils doivent être , au lieu que les *Grecs* ne les prenoient uniquement que tels qu'ils étoient dans la nature même.

Il ne faut pas oublier que le ton se divisoit en neuf comma , dont le ton mineur n'en avoit que huit , le demi-ton majeur cinq , & le demi-ton mineur quatre. Par conséquent le quart de ton , qui étoit censé la moitié du demi-ton majeur en avoit deux & un demi , quoique divisés l'un en deux comma , & l'autre en trois. C'étoit sur ces comma que rouloient toutes les différences d'un Intervalle , outre les différences du majeur au mineur , du maxime au moindre , & de celui-ci au minime.

Reste à savoir si dans la pratique ils rendoient effectivement l'expression de toutes les différences dont ils font mention dans leur Théorie.

ARTICLE QUATRIEME.

Des Systèmes & des Tétracordes.

Les *Grecs* appelloient Système , tout intervalle de plus d'une seconde , c'est-à-dire d'une tierce , quarte ou quinte , &c. Et entre tous ces intervalles ils distinguoient sur-tout ce qu'ils appellent Tétracorde , & ce qui veut dire quatre notes de suite , montant en degrés conjoints , dans lequel intervalle il y avoit toujours un demi-ton d'abord & deux ensuite ; l'un majeur , l'autre mineur , comme *si , ut , re , mi*.

On distinguoit en ce genre , Tétracorde conjoint , & Tétracorde disjoint ; la conjonction étoit , lorsque pour aller d'un Tétracorde à l'autre , la dernière note du premier Tétracorde servoit de première au Tétracorde suivant , par exemple *si , ut , re , mi*. Conjonction *mi , fa , sol , la*.

La disjonction étoit lorsque les notes procédoient de suite , sans qu'il y eût de note répétée d'un Tétracorde à l'autre. *mi , fa , sol , la*. Disjonction *si , ut , re , mi*.

Ils distinguoient encore les Tétracordes en graves, moyens & aigus, selon l'étendue qu'ils donnerent aux sons de leur Musique.

C'étoit sur les Tétracordes que les Grecs formoient le Systême de leurs modes & de leur modulation.

D'abord leur premier Systême n'avoit que deux de ces Tétracordes, sans y comprendre le son ajouté au-dessous, qui étoit censé n'avoir point de communication avec les Tétracordes, si ce n'étoit par l'octave.

Par la suite ils ajoutèrent deux autres Tétracordes; ainsi leur grand Systême Diatonique étoit composé de quinze sons, qui formoient quatre ou cinq Tétracordes, ce qui en tout faisoit deux octaves, sans compter le cinquième Tétracorde conjoint à volonté.

Le Systême des Grecs étoit donc encore différent du nôtre, en ce qu'ils formoient leurs modes des Tétracordes, au lieu que nous les formons de l'octave entière, & les distinguons de plus en majeurs & mineurs.

Leur modulation, leurs modes dépendoient de tel ou tel Tétracorde, & les notes de telle ou telle octave, d'où il est apparent qu'ils croyoient qu'il n'y avoit que l'intervalle de quarte qui pût appartenir à un seul & même mode. Et quoiqu'ils pussent très-bien former leurs chants de deux de leurs Tétracordes conjoints ou disjoints, ils ne pensoient pas comme nous qu'on pût parcourir une octave de suite, sans qu'il y entrât des cordes étrangères au mode qu'on avoit commencé. Leurs raisons de scrupule étoient encore les mêmes qu'au sujet des intervalles, & nous au contraire par opposition, ayant égard à la totalité, nous rapportons toutes les notes d'une octave au mode commencé.

ARTICLE CINQUIEME.

Des Modes.

Les modes tiroient leur dénomination des dialectes de la Grece, ou des noms des différens Peuples qui composoient cette Nation; tels que *l'Ionien*, *l'Eolien*, &c.

La Musique n'en reconnoissoit d'abord que trois , qui étoient à un ton de distance l'un de l'autre. Le plus grave s'appelloit *Dorien* , le plus aigu étoit le *Lydien* , & celui qui tenoit le milieu entre les deux étoit le *Phrigien*. Comme le *Dorien* & le *Lydien* comprenoient entr'eux l'intervalle de deux tons , ou d'une tierce majeure , en partageant cet intervalle par demi-tons , on fit place à deux autres Modes , *l'Ionien* & *l'Eolien* ; dont le premier fut inferé entre le *Dorien* & le *Phrigien* ; & le second , entre le *Phrigien* & le *Lydien*.

Dorien , Phr. Lydien.

ut , re , mi.

Modes inferés

Ionien , Eolien.

✕ ut , ✕ re.

Dans la suite les Systèmes harmoniques ayant faits de nouvelles acquisitions en haut & en bas , cependant plus du côté de l'aigu , que du grave , les Musiciens établirent de nouveaux Modes , qui tiroient leur dénominations des cinq premiers , en ajoutant la préposition *sur* ou *hyper* pour ceux d'en-haut , & *sous* ou *hypo* pour ceux d'en-bas.

Ainsi le Mode *Lydien* étoit suivi de *l'hyper Dorien* , de *l'hyper Ionien* , &c. Et après le Mode *Dorien* venoient *l'Hypolidien* , *l'Hypophrigien* , &c. ce qui en tout faisoit quinze Modes , desquels *Aristoxene* n'en admettoit que treize , supprimant *l'hyper Eolien* & *l'hyper Lydien* , les deux plus élevés , trouvant qu'ils n'étoient que la répétition des autres du même nom. Enfin *Ptolemée* les réduisoit à sept seulement , qui étoient *l'Hypodorien* , *l'Hypolydien* , le *Dorien* , le *Phrygien* , le *Lydien* , le *Myxolydien* & *l'Hyperdorien*. *Ptolemée* prétendoit que ces sept Modes suffisoient , puisqu'on ne pouvoit en placer davantage dans l'étendue d'une octave , toutes les cordes se trouvant employées.

Telle étoit la notion la plus ordinaire qu'on avoit des Tons ou Modes dans l'ancienne Musique , en tant qu'on les regardoit comme ne différans entr'eux que du grave à l'aigu ; mais ils avoient outre cela d'autres différences qui les caractérisoient encore davantage , selon les especes ou genres de modulation.

ARTICLE SIXIEME.

Des Genres de Modulation.

DIATONIQUE , CHROMATIQUE , ET ENHARMONIQUE.

Selon qu'on employoit les intervalles d'un ton , d'un demi-ton , ou d'un quart de ton , le chant étoit dans le genre Diatonique , Chromatique , ou Enharmonique.

Dans le Diatonique , le tétracorde procédoit d'abord du demi-ton majeur au ton majeur , puis au ton mineur , comme *mi* , *fa* , *sol* , *la*.

Dans le Chromatique , il commençoit par un demi-ton majeur , puis un demi-ton mineur , après quoi une tierce mineure , comme *mi* , *fa* , \times *fa* , *la*.

Et dans l'Enharmonique , par le demi-ton majeur , partagé en deux quarts de ton ; le premier Enharmonique exprimé par l'inflexion qui est l'ame de la mélodie , & le second achevant ce qui reste du demi-ton majeur ; puis enfin une tierce majeure , comme *mi* \times *mi* , *fa* , *la* : de façon que ces trois genres de Modulation avoient chacun des intervalles , dont l'espece différente les caractérisoit.

Les intervalles , affectés particulièrement au Diatonique , étoient le ton , & le demi-ton majeur.

Ceux du Chromatique , le demi-ton mineur & la tierce mineure.

Ceux de l'Enharmonique , le quart de ton , & la tierce majeure.

Les Genres de Modulation étoient encore de plusieurs especes différentes , selon qu'on se servoit des tétracordes du milieu , ou des tétracordes graves , aigus ou moyens , selon qu'ils employoient le demi-ton Chromatique ou le *b mol* , & selon les différences qu'il y avoit entre les tons & demi-tons majeurs ou mineurs ; différences qu'on apprécioit encore par moindres , maximas ou minimas : distinction que les Grecs pouvoient bien faire , puisqu'il est dit qu'ils avoient environ cent cinquante caracteres pour désigner

désigner les différentes especes de sons qu'ils mettoient en usage ; mais caracteres dont nous ne pouvons juger , puisqu'ils ne nous en ont laissé aucuns exemples dans leurs livres. Cependant il est à présumer que les caracteres particuliers qu'ils employoient pour présenter la Musique aux yeux , se retrouvent , pour ainsi dire , dans la tablature de la Guitare. Les différentes especes de Diatoniques , étoient le Diatonique diton ou mol , synton ou incité , tonique & égal.

Le Chromatique Mol , Naturel , & Incité.

Les différences du Genre Enharmonique étoient à-peu-près les mêmes qu'au Chromatique.

Enfin les différences les plus essentielles étoient celles du Genre Diatonique , Chromatique , & Enharmonique.

Le Genre Mol , étoit sans doute lorsqu'on employoit le b mol ; le Genre Naturel , lorsqu'on n'employoit ni dieses , ni b mols ; & le Genre Incité , lorsqu'il s'agissoit du diese , ou plutôt du demi-ton Chromatique.

Je me crois dispensé de parler ici des différences du maxime au moindre , & de celui-ci au minime , parce que je les regarde comme indifférentes à notre systême.

ARTICLE SEPTIEME.

Des Muances.

Les Muances , c'est-à-dire les changemens , pouvoient arriver dans la suite d'un chant ou d'une modulation. Ces changemens étoient de quatre sortes : dans le Genre , dans le Systême , dans le Mode , & dans la Mélopée.

Dans le Genre , lorsque le chant passoit d'un genre à un autre ; c'est-à-dire , du Diatonique au Chromatique , ou de celui-ci à l'Enharmonique.

Dans le Systême , lorsque la Modulation sortoit d'un Tétracorde pour entrer dans un autre Tétracorde disjoint , ou au contraire.

Dans le Mode , lorsqu'après avoir chanté une partie de quelque air sur le Mode *Dorien* , on chantoit ensuite dans

le Mode *Lydien* ; c'est-à-dire, lorsqu'on passoit d'un Mode à un autre.

Dans la Mélopée , lorsqu'on passoit d'un chant grave , sérieux , ou magnifique , à un chant gai , enjoué , ou impétueux , &c.

Les trois premiers genres de Muances ne se pratiquoient que dans l'étendue d'une octave , par le moyen du demiton naturel ou chromatique ; & les unes se faisoient par des intervalles consonnans , les autres par des intervalles dissonnans , ce qui leur donnoit plus ou moins d'agrément , de force ou de douceur ; d'où on les appelloit *Concinni* ou *Inconcinni* , c'est-à-dire faciles ou difficiles à entonner.

CHAPITRE SECOND.

De la Mélopée & de ses Regles particulieres.

ARTICLE PREMIER.

De ce qu'il faut observer par rapport aux Intervalles.

Tous les préceptes généraux dont il a été question , conduisant à la Mélopée , pour laquelle ils étoient uniquement établis ; cette Mélopée avoit ses regles particulieres.

Tout air devoit être composé dans un certain genre , c'est-à-dire qu'on devoit appercevoir dans l'arrangement des sons le caractère de l'un des trois genres , soit Diatonique , Chromatique ou Enharmonique. Le Diatonique étoit celui dont ils faisoient le plus d'usage.

Il falloit en second lieu qu'un chant fût composé sur un certain mode , c'est-à-dire qu'il fût renfermé dans l'un des quinze Systèmes spécifiés ~~et~~ devant. Quant à la suite , ou l'ordre des sons qui composoient un air , cela se réduisoit

en général à cinq sortes d'intonations, dont la première s'appelloit *Ductus*; la seconde *Rectus*; la troisième, *Nexus*; la quatrième, *Pettia*; la cinquième, *Extentio*.

Ductus, veut dire procéder par degrés conjoints entra-laffés.

Ductus Rectus, procéder par degrés conjoints directement.

Nexus, procéder par degrés disjoints.

Pettia, procéder par le son répété plusieurs fois.

Extentio, procéder par une tenue, rester sur le même son.

Outre cela, il y avoit encore plusieurs regles à observer dans la modulation; lorsqu'on passoit d'un mode à un autre par des intervalles en degrés disjoints, on y préféroit ordinairement les intervalles consonnans aux dissonnans qui devoient être employés avec circonspection, suivant la nature & le caractère du chant.

De plus, lorsqu'on passoit du premier son d'un Tétracorde au troisième, en quelque genre que ce pût être, on ne pouvoit, en continuant de monter, parcourir un intervalle moindre que celui qui se terminoit à la quarte du premier son; & lorsqu'on passoit au contraire du troisième son de ce même Tétracorde au premier en descendant, on ne pouvoit continuer à descendre par un intervalle moindre qu'un ton. Outre cela on ne faisoit jamais de suite ni plus de deux quarts de ton, ni plus d'une tierce majeure dans l'Enharmonique; ni plus de deux demi-tons, ni plus d'une tierce mineure dans le Chromatique.

A l'égard du Diatonique ordinaire, on y pouvoit chanter quelquefois jusqu'à trois tons de suite.

Enfin dans tout Systême harmonique, le quatrième ou le cinquième son après un autre son quelconque, devoit être toujours la quarte ou la quinte de ce son donné à discrétion; comme *fi*, *mi*; ou *mi*, *la*; ou *mi*, *fi*; suivant que les Tétracordes étoient conjoints ou disjoints.

Il y avoit en ce genre trois sortes de Mélopées qui empruntoient leur nom d'Hypatoïde, Mésoïde, & Nétoïde; c'est-à-dire d'une des trois cordes du grand Systême, appellées

Hypate, corde principale ou la plus basse.

Mese, la moyenne.

Nete, la dernière ou la plus haute.

On nommoit ainsi ces trois sortes de Mélopées, suivant qu'elles enseignoient à composer des chants sur les sons les plus graves du grand Système, sur les plus aigus, ou sur ceux qui tenoient le milieu; & le sublime de cette Musique consistoit dans le mélange des genres ou espèces en deux Tétracordes, à la faveur d'une des cordes principales que je viens de nommer.

ARTICLE SECON D.

Des Modes ou Genres de la Mélopée.

Il y avoit trois Modes dans la Mélopée; savoir, le Dithyrambique, ou le Bachique; le Nomique, consacré à Apollon; & le Tragique.

Le premier de ces Modes s'exécutoit sur les cordes du grand ou moyen Système; le second, sur celle d'en-haut; & le troisième, sur celle d'en-bas.

Ces Modes en avoient d'autres qui leur étoient en quelque façon subordonnés, tels que l'Érotique ou Amoureux, le Comique, & l'Encomiastique destiné aux louanges.

Tous ces Modes destinés à exciter ou à calmer certaines passions, étoient censés influencer beaucoup sur les Genres; & par rapport à cette influence, la Mélopée se partageoit en trois Genres; savoir, le Syftaltique, ou celui qui inspiroit les passions tristes & capables de ferrer le cœur. Le Diastaltique, ou celui qui étoit propre à l'épanouir, en excitant la joie, le courage, la magnanimité, & les grands sentimens. L'Enchastique, qui tenoit le milieu entre les deux autres, c'est-à-dire qui ramenoit l'ame à un état de tranquillité.

Le premier convenoit aux tragédies & autres sujets héroïques.

Le second aux sujets amoureux, aux fêtes, aux réjouissances.

Le troisième aux hymnes, aux louanges, & aux instructions.

Il seroit bien à souhaiter que les Anciens eussent éclairci de si belles instructions & des préceptes si sages par des exemples, mais c'étoit sans doute de ces choses que les grands Maîtres se réservoient pour les leçons particulières qu'ils donnoient à leurs Disciples. Cet arrangement & cette ordonnance des sons ne faisoient que le corps de la mélodie, qu'il falloit animer pour ainsi dire, & vivifier en y joignant le rithme & la mesure.

CHAPITRE TROISIEME.

Du Rithme de l'ancienne Musique.

ARTICLE PREMIER.

Du Rithme & de sa signification.

RITHME en latin, s'appelloit *Numerus* ou *Æra*, c'est-à-dire nombre. Saumaïse est persuadé que d'*Æra*, pris en cette signification, est venu le mot françois Air, *Aria* en italien, pour marquer une pièce de Musique renfermée dans les bornes d'une certaine mesure rithmique & cadencée.

ARTICLE SECON D.

Des valeurs du Rithme.

Le Rithme musical étoit l'assemblage de plusieurs temps, qui gardoient entre eux un certain ordre, ou certaines proportions.

Pour entendre cette définition, il faut observer que la Musique dont il s'agit, se chantoit toujours sur les paroles de quelques vers, dont toutes les syllabes étoient breves ou

longues décidées ; qu'on prononçoit la syllabe breve une fois plus vite que la longue, & qu'ainsi l'une avoit deux temps de valeur, pendant que l'autre n'en avoit qu'un ; que les vers qu'on chantoit étoient composés d'un certain nombre de pieds que formoient ces syllabes longues ou breves, différemment combinées, & que le Rithme du chant suivoit régulièrement la marche de ces pieds.

Les Anciens établissoient trois genres principaux de Rithme ; savoir, l'égal, le double & le triple, quelques-uns y ajoûtoient l'épitríte. Comme ces différences consistoient dans les longues ou les breves des vers, le mouvement dont on battoit chacun de ces Rithmes, pouvoit être plus vite ou plus lent, sans que le Rithme changeât de genre ou de nature ; puisqu'il suffisoit que les deux temps rithmiques, c'est-à-dire le frappé & le levé, soit qu'ils fussent plus vites ou plus lents, conservassent entre eux la même proportion des breves & des longues. Il ne faut pas pourtant s'imaginer que cette accélération ou ce ralentissement dépendissent de la fantaisie du Musicien, car il devoit savoir ramener l'un & l'autre à un juste milieu, que le grand usage de son art lui faisoit trouver indubitablement sans beaucoup de peine ; & il ne se decidoit sans doute que lorsqu'il y étoit déterminé par l'expression des paroles, & par le caractère de la passion qu'il vouloit exciter, ou même par la connoissance qu'il avoit de l'intention du Poëte.

S'il se trouvoit quelque vuide par le manque d'une breve ou d'une longue, on y suppléoit par un silence, ou ce que nous appellons pause ou soupir.

ARTICLE TROISIEME.

Du Rithme de la Musique Instrumentale.

Lorsqu'il étoit question d'accompagnement, les Instrumens gardoient le même Rithme que la voix, puisqu'ils rendoient son pour son la même mélodie, soit qu'ils jouassent à l'unisson, à l'octave, même à la double octave ; mais lorsqu'ils jouoient des airs seuls, il est à présumer qu'ils pou-

voient employer à-peu-près les mêmes genres de mesures que nous pratiquons.

ARTICLE QUATRIEME.

Comment les Anciens battoient la mesure , & de quels signes ils se servoient pour la marquer.

Pour mieux faire sentir la mesure , ils avoient un Coriphée , appelé ainsi parce qu'il étoit placé au milieu des chœurs de musique , & élevé de façon qu'il pouvoit être vu de tous. Il battoit la mesure en frappant du pied ou des mains : & pour se faire mieux entendre , les Anciens avoient coutume d'attacher à leurs pieds des sandales de bois ou de fer ; ils y joignoient encore le bruit de divers Instrumens , comme Coquilles , Castagnettes , Systre ou Cymbale , ce qui revient à nos Tambours de Basque.

Quoique les Grecs , à la rigueur , eussent pu se passer de signes particuliers pour marquer la mesure du chant , ils avoient soin cependant d'en tracer le modèle à la tête de chaque piece. Ils se servoient à cet effet des chiffres 1 - 2 , c'est-à-dire de l'*alpha* ou du *beta*. L'*alpha* ou l'*unité* marquoit une breve , & le *beta* ou le *binair*e marquoit une longue.

ARTICLE CINQUIEME.

Propriétés du Rithme.

Les Anciens regardoient le Rithme comme ce qui donnoit l'ame à leur Musique , & c'est de-là qu'elle pouvoit avoir la vertu d'exciter tant de passions différentes. En effet , le Rithme avoit diverses propriétés à cet égard , suivant la maniere dont il débutoit , selon la différente proportion de ses deux parties , & suivant qu'il étoit simple ou composé.

Les Rithmes qui commençoient en frappant étoient plus doux & plus tranquilles ; ceux au contraire qui commençoient par un levé , marquoient plus de trouble & d'agitation.

Les Rithmes pleins, c'est-à-dire accompagnés du chant, avoient plus de noblesse.

Quelque bonne opinion qu'on puisse avoir du Rithme des Anciens, il est fort douteux que dans la Musique Instrumentale ils aient porté à un aussi haut degré de perfection que nous les différentes valeurs des Notes, & l'art de pouvoir peindre par la variété & la volubilité des mouvemens ainsi que les nôtres, des tempêtes, des tremblemens de terre, &c. Mais à l'égard de leur Musique Vocale, on feroit tenté de croire en même-temps, que l'attention scrupuleuse qu'ils avoient à la quantité des syllabes, jointe à la propriété de leur langue à cet effet, en rendoit le Rithme plus parfait & plus régulier que le nôtre.

SECTION SECONDE.

CHAPITRE PREMIER.

Des particularités du Système des Grecs, & de leurs différentes Opinions.

LE Système des Grecs commença d'abord par un Tétracorde *mi, fa, sol, la*, au-dessous duquel on ajouta ensuite trois autres cordes *re, ut, si*; ce qui formoit par conséquent deux Tétracordes conjoints. Quelque temps après, *Pythagore* ayant établi des regles pour trouver les proportions des sons, & voyant que les deux extrémités de ces deux Tétracordes étoient dissonnantes, il ajouta une corde au-dessous de la plus grave, qui faisoit l'octave avec la note la plus haute.

Platon au contraire l'ajoutoit vers le haut, prétendant que de la mettre ainsi vers le bas, c'étoit déranger l'ordre des sons, & produire la quinte avant la quarte; addition qui d'ailleurs ne devoit avoir lieu que pour les Tétracordes conjoints.

S'il

S'il étoit permis de juger des Anciens par de pareilles contestations , il est apparent que dans ces temps-là on n'osoit gueres s'écarter des regles étroites & scrupuleuses de la simple raison d'habitude ; car *Pythagore* alloit jusqu'à rejeter les tierces & les fixtes de la classe des consonances , parce qu'elles étoient hors du nombre quaternaire , dont ce Philosophe & ses Disciples composoient toutes choses.

Ce Systême éprouva des contradictions de la part d'autres génies bien moins scrupuleux que ce Philosophe , & n'en valut que mieux ; car trop de scrupules , ou trop de raisons en ce qui regarde les arts , loin de les avancer , ne fait qu'en retarder les progrès.

La raison , il est vrai , dirige & ordonne ; mais le génie crée , enfante & les étend même au-delà de leurs bornes.

Pythagore donc , en vue d'établir une certitude invariable dans les Sciences & les Arts en général , & dans la Musique en particulier , essaya d'en soustraire les préceptes aux témoignages & aux rapports quelquefois infidèles des sens. Ce Philosophe , conformément à ce dessein , voulut que les consonances musicales (loin d'être soumises au jugement de l'oreille , qu'il regardoit comme une mesure arbitraire & trop peu certaine) ne se réglassent que sur les proportions des nombres , qui sont toujours les mêmes. Il prétendoit que dans les sons , le grave & l'aigu , les intervalles ou accords étoient des quantités , & par conséquent soumis aux loix de la science des nombres aux mathématiques.

Aristoxene au contraire , appuyé du sentiment , vouloit que ce fussent de pures qualités. Les *Pythagoriciens* , dit-il , prouvent que le ton qui est en raison sesqui octave , ou de 8 à 9 , ne peut se partager numériquement en deux demitons égaux ; mais quoique ce partage soit impossible en nombre , il ne l'est plus lorsqu'on met en œuvre une corde tendue , dont la partie qui fait entendre le son , & qui est une quantité divisible à l'infini , peut se partager également. D'où il arriva que chez les *Grecs* il y eut deux sortes de Musiciens , les Harmoniques & les Canoniques. Les Harmoniques , qui consultoient moins la raison ou les pro-

portions que l'oreille , comme les *Aristoxéniens* ; & les Canoniques , qui faisoient le contraire comme les *Pythagoriciens*.

Le sentiment de ceux-ci étoit de laisser aux intervalles l'étendue que leur donne la forme mathématique ; que la quinte par exemple , quoique forte , devoit rester ainsi , étant telle de sa nature , quoiqu'elle diminuât la juste étendue de la quarte.

Aristoxène prétendoit que le ton pouvant être divisé en quatre parties ou quarts de ton , l'octave par conséquent pouvoit être partagée en vingt-quatre parties ou quarts de ton.

Ptolemée forma une troisieme Ecole , qu'on appella les *Tempérans* ; car s'efforçant de concilier les sens avec la raison , il fut prendre un juste milieu entre ces deux extrémités , & trouvant que le trop d'étendue que *Pythagore* donnoit à la quinte , rendoit la quarte trop foible , il jugea qu'il étoit plus à propos d'affoiblir la quinte , afin de donner par-là plus d'étendue à la quarte.

Mais il faut bien remarquer que dans tous ces Systèmes , chaque Tétracorde étoit composé d'un demi-ton , d'un ton majeur , & d'un ton mineur ; distinction fine & délicate , mais qui n'empêchoit pas l'insuffisance des Tétracordes : ainsi le Systême trop exact de *Pythagore* étoit défectueux , & celui d'*Aristoxène* avec l'égalité de ses quarts de ton , non plus que la réforme de *Ptolemée* avec son tempérament , ne remédioient pas à grand chose.

On ne pensoit pas qu'on pût réunir de suite les intervalles d'une octave , c'étoit toujours les Tétracordes qui décidoient les chants & les modulations ; en un mot , c'étoit sur le Tétracorde essentiellement que le Systême étoit fondé , d'où il devoit être imparfait nécessairement. C'est à quoi nous avons remédié dans notre Systême , ce que l'on verra par la suite.



PROPRIÉTÉS DE LA MUSIQUE DES GRECS.

Différence de leur Système avec le nôtre.

L'excellence de l'ancienne Musique (selon *Platon*), pleine d'élégance, d'érudition, de mesure & de cadence, s'occupoit des louanges des Dieux; rendoit les sujets des hymnes d'Orphée; les honneurs accordés aux Athlètes, comme les odes de Pindare; les réjouissances publiques, comme les péans, les cérémonies funébres, les plaintes, les lamentations, les amourettes, les festins, les sujets tragiques ou comiques, &c. ce qui faisoit qu'on divisoit cet Art en six parties, ou six especes différentes, l'Harmonique, la Rithmique, la Métrique, l'Organique, la Poétique & la Danse. Toutes ces diverses compositions se chantoient au son de la Flûte & de la Lyre; & ces chants, par leur mélodie & leur système, exprimoient parfaitement les divers caracteres de la Poësie, & embrassoient, selon *Lucien*, tout ce qui s'étoit passé depuis la création du monde, & comme d'après les Métamorphoses d'Ovide; d'où il est aisé de juger quelle devoit être alors l'étendue des connoissances d'un Compositeur de Musique.

Lucien en allegue pour exemple l'ancien cantique, appelé, dit-il, *Délona*, où étoit représenté le combat d'Apollon contre le Serpent Python; en effet, un homme n'étoit pas seulement regardé comme Musicien, parce qu'il avoit le talent de chanter ou de jouer de quelque instrument, mais encore parce qu'il réunissoit à ces dons si précieux, ceux de l'éloquence de la Poësie & de la Philosophie, qualités qui contribuoient beaucoup à faire considérer cet Art, & ceux qui le cultivoient avec honneur & avec estime; & c'étoit à ces Génies supérieurs qu'étoit commis le soin d'instruire la jeunesse dans les Ecoles publiques, où elle venoit prendre des leçons de cet Art, qui étoit censé faire partie d'une belle éducation, & contribuer à l'honnêteté des mœurs.

Socrate, ce sage du Paganisme, dans un âge déjà avancé, ne voulut-il pas en prendre des leçons?

Quoique le Syftême des Grecs ne confiftât que dans la mélodie , puifqu'ils ne faisoient pour ainfi dire aucun ufage de l'harmonie , ce qui eft fort probable , vû qu'on n'en voit nulles traces dans leurs Traités ; cependant à juger des productions d'un Muficien par toutes les belles qualités qu'il devoit réunir en ces temps-là , par la façon délicate de penser & de juger de cette Nation , & par tous les chefs-d'œuvres qu'ils nous ont laiffé en d'autres genres , il eft à préfumer que leur Mufique devoit avoir une beauté d'expreflion dans les fujets poétiques , qui pourroit nous laiffer à penfer fur la nôtre. D'ailleurs leur fcrupule à faire une différence exprefle dans leur Syftême de toutes les particularités de cet Art , & de n'employer chaque genre que pour les fujets qui leur convenoient , devoit les accoutumer à un fentiment plus facile & plus prompt ; ce qui en fait de mufique eft un point bien effentiel. Tels fons , tels intervalles , tels genres , telles modulations n'étoient propres qu'à telles ou telles expreflions. En effet , dit *Plutarque* , l'harmonie Mixolydienne a quelque chofe de pathétique , ce qui la rend propre aux tragédies. *Aristoxéne* eftime que l'invention en eft due à *Sapho* , & que c'eft d'elle que l'ont appris les Poètes tragiques , lesquels dans la fuite ont joint cette harmonie à la Dorienne ; parce que celle-ci a de la magnificence & de la noblefle , que celle-là remue les paffions , & que la tragédie eft un mélange de ces expreflions différentes.

L'Hypolydienne fut imaginée par l'Athénien *Damon* ; cette harmonie étoit molle & efféminée , & propre par conféquent à exprimer les paffions & les différentes fuitations de l'amour.

L'harmonie Dorienne étoit tout-à-fait oppofée à ces deux genres , & ne convenoit qu'à ce qui étoit noble & marqué ; auffi Platon rejettant les deux premières , avoit fait choix de cette dernière , comme la feule convenable à des hommes courageux & tempérans.

Plutarque reconnoiffoit trois genres de Mufique , dont l'un étoit deftiné à instruire , l'autre à purger l'ame ou à l'affranchir du joug de certaines paffions , & le troifieme au

simple amusement ; chacun de ces genres avoit un mode , une harmonie qui lui étoit tellement propre , que le caractère de l'un ne pouvoit convenir à l'autre ; aussi arriva-t-il au Musicien *Philoxène* , qui avoit essayé de composer un chant fabuleux sur le Dorien , de tomber malgré lui , ou d'être comme emporté dans le mode Phrygien , très-convenable de sa nature à une poésie de cette espèce. En un mot , continue *Plutarque* , quoique tous les Anciens fussent instruits des différentes harmonies , ils ne faisoient usage que du choix de quelques-unes , & ce n'étoit que par choix qu'*Olympe* , *Terpandre* , & leurs Disciples avoient retranché la multiplicité & le trop de variété dans leurs chants ; c'est de quoi rendent témoignage les airs de ces deux Musiciens , & de tous ceux qui ont suivi leur méthode : car tout simples que sont leurs airs , ils l'emportent tellement sur ceux où les harmonies sont trop variées & trop multipliées , que nul Compositeur ne put imiter la manière d'*Olympe* , & qu'ils restèrent tous derrière lui , malgré la diversité des cordes & des modes dont ils se servirent ; en sorte qu'*Olympe* & *Terpandre* peuvent être regardés chez les Grecs comme les maîtres de la belle & bonne Musique.

Cette dispute de l'antiquité ressemble assez à celle de nos jours entre les *Lullistes* & les *Ramonistes* : & il semble qu'en faisant notre profit des avantages qu'on pourroit tirer des disputes des Grecs , comparées avec les nôtres , malgré la distance des temps ; il me semble , dis-je , qu'après avoir tout donné , pour ainsi dire , du côté du Système de l'harmonie , nous devrions bien , par émulation , donner davantage vers la mélodie ; & notre système certainement ne pourroit qu'y gagner beaucoup , & tendre au degré de perfection & de supériorité qu'il devoit avoir sur celui des Grecs par son harmonie isocrone , faite pour lui donner bien plus de force & de vigueur que n'en pouvoit avoir leur harmonie simplement successive.



Musiciens les plus habiles chez les Grecs.

Mercur fut l'inventeur du premier Tétracorde , composé de ces notes *mi* , *fa* , *sol* , *la* ; au-dessous desquelles , par la suite , on en ajouta trois autres , *re* , *ut* , *si*. Et pour faire une octave complete , *Pythagore* ajouta le *la* , une autre corde au-dessous : *Platon* au contraire prétendoit que c'étoit le *si* qu'on devoit ajouter à l'aigu.

Terpandre inventa les Nomes ou Airs notés qui se jouoient sur la *Cythare* ; c'est à lui qu'on devoit l'établissement de la Musique à Sparte.

*Cléon*as , premier auteur des airs de Flûtes , composa aussi des Cantiques adressés aux Dieux & appelés *Profodies*.

Philammon , Delphien , fut le premier qui établit des Chœurs de Danse & de Musique autour du Temple de Delphes ; il composa aussi des Cantiques , où il célébroit au son de sa voix & de sa lyre la naissance de Latone , de Diane & d'Apollon.

Linus , aux cordes de lin de la Lyre substitua des cordes à boyaux , bien plus harmonieuses ; il composa des Chants plaintifs.

Hyagnis fut le plus ancien joueur de flûte : il florissoit à Célonès , ville de Phrigie , 1508 ans avant Jésus-Christ. Il fut de plus inventeur de l'Harmonie ou Mode Phrigien. Il fut inventeur non-seulement de la Flûte simple , mais encore de la double Flûte. Il composa des airs pour la Mère des Dieux , pour Bacchus , pour Pan , & pour quelques autres Divinités ou Héros du pays.

Marsyas son fils , perfectionna le jeu du Chalumeau , en joignant , par le moyen de la cire & de quelques fils , plusieurs tuyaux ou roseaux de différentes longueurs , d'où résulta le Chalumeau composé , ou ce qu'on appella la *Flûte de Pan*.

Amphion de Thespie perfectionna le jeu de la *Cythare* ou Lyre , par l'addition de trois nouvelles cordes aux quatre qu'elle avoit auparavant. Il avoit aussi le talent de faire des vers , & il chantoit au son de la Lyre.

Aristoxène de Tarente , ville Grecque en Italie , étoit fils du Musicien *Mnésias* , autrement *Spinthare*. Il fut Disciple d'*Aristote* , & vivoit sous le regne d'Alexandre le Grand. De tous les Ouvrages philosophiques , historiques , philologiques qu'*Aristoxène* avoit composé , il ne nous reste que les trois livres des Elémens Harmoniques , & c'est le plus ancien Traité de Musique qui soit parvenu jusqu'à nous.

Olympe étoit Musicien d'origine , il passe pour l'inventeur du Genre Enharmonique : ses airs , de l'aveu de tout le monde , excitoient dans l'ame une sorte d'enthousiasme. Il fut grand maître dans l'art de jouer des Instrumens à cordes , & dans celui de la Flûte. Il fut le chef & le maître (comme dit *Plutarque*) de la belle & bonne Musique : il excelloit dans le tendre & le pathétique. *Philostrate* en fit le sujet d'un de ses tableaux.

Archiloque , Poète fameux , avoit enseigné l'art d'accommoder le jeu des Instrumens , non-seulement au chant & au rythme des Iambes érimètres , mais encore au passage d'un rythme à un autre , & à cette modulation bizarre , appelée *Paracatalogue*.

Timothée , Poète-Musicien des plus célèbres , étoit de Milet , ville Ionienne de Carie , & florissoit vers le temps d'Euripide & de Philippe de Macédoine. Il excelloit dans la Poësie lyrique & dithyrambique : il étoit grand joueur de Cythare ; il perfectionna cet instrument en ajoutant quatre cordes aux sept ou aux neuf qui composoient la Cythare avant lui. L'intervalle du *la* au *si* qu'on partageoit en deux demi-tons par le *b* mol , lui donna aussi l'idée de partager de même en deux demi-tons les intervalles de *fa* à *sol* , & d'*ut* à *re* par le *diese* ; & de cette façon , il inventa le genre Chromatique.

Il falloit que ce Musicien eût une grande fécondité pour la composition , puisqu'on lui attribue dix-huit Livres d'airs pour la Cythare , & mille préludes pour les airs de Flûte. Ce Poète-Musicien mourut âgé de 90 ou 97 ans.

Orphée étoit fils d'*Aagre* , Roi de Thrace , & de la Muse *Calliope* ; il excella dans la Poësie , & sur-tout dans la Musique.

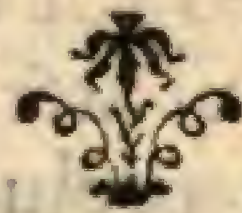
Il cultiva la Cythare ou Lyre par préférence à tous les autres Instrumens ; & aux sept cordes qu'elle avoit avant lui , il en ajoûta deux autres. Il fut de plus l'inventeur du vers exametre ; & il fut non-seulement Poète & Musicien , mais encore Philosophe & Théologien.

C'est à *Thaletas* , Poète-Musicien , aidé de quelques autres , qu'on attribue le second établissement de la Musique à Sparte : il y introduisit , ainsi qu'en Arcadie & dans Argos , plusieurs sortes de danses. Il fut le premier qui composa des hyporchemes ou airs pour les danses guerrières.

Phrinis étoit de Mythilene , Capitale de l'Isle de Lesbos ; il joua supérieurement de la Cythare , & fut , dit-on , le premier qui remporta le prix de cet instrument aux jeux des Panathénées , célébrés à Athènes sous l'Archontat de *Callias* , environ 360 ans avant Jesus-Christ.

On doit regarder *Phrinis* comme l'auteur des premiers changemens arrivés dans l'ancienne Musique , par rapport au jeu de la Cythare. Ces changemens consistoient en premier lieu dans l'addition de deux nouvelles cordes , & secondement dans le tour de la modulation , qui n'avoit plus cette noble & cette ancienne simplicité ; mais qui étoit devenue efféminée , rompue dans les cadences , & ornée de diminutions & d'inflexions de chant difficiles à rendre.

Les Lacédémoniens étoient si scrupuleux en fait d'innovations sur la Musique , que *Phrinis* s'étant présenté pour quelques jeux publics à Lacédémone avec sa Cythare à neuf cordes , l'Ephore Ecprépès se mit en devoir d'en couper deux , & lui laissa seulement à choisir entre celle d'en-haut & celle d'en-bas. La même aventure étoit arrivée peu auparavant à *Timothée*.



CHAPITRE

CHAPITRE SECOND.

Des effets de l'ancienne Musique sur les Mœurs.

CES effets étoient de différentes especes. L'ancienne Musique adoucissoit les mœurs, excitoit ou réprimoit les passions, & guérissoit les maladies. Parmi les effets de la première espece, on peut dire que l'un des plus singuliers & des plus frappans, est celui qui regarde les *Arcadiens*. Ces Peuples, en établissant leur République, donnerent à la Musique un si grand crédit, que non-seulement ils enseignèrent cet Art aux enfans, mais qu'ils contraignoient les jeunes gens de s'y appliquer. De sorte que la jeunesse, pour obéir aux Loix, s'accoutumoit dès l'enfance à chanter des Hymnes, des Pæans, suivant l'usage, à l'honneur des Dieux & des Héros du Pays.

Les premiers Législateurs en faisant de pareils établissemens, loin qu'ils eussent dessein d'introduire le luxe & la mollesse, n'avoient en vue que de tempérer la férocité & la dureté naturelle aux *Arcadiens*; en un mot ils mirent tout en œuvre pour adoucir par la culture des mœurs cette rudesse de naturel qu'occasionnoit un travail pénible, joint à l'austerité des mœurs de ce Peuple, à laquelle contribuoit beaucoup la tristesse & la froideur de l'air qu'on respiroit dans toute l'Arcadie. Mais les *Cinaythiens* ayant négligé tous ces secours, dont ils avoient d'autant plus besoin qu'ils habitoient la partie la plus rude & la plus sauvage du Pays, soit pour l'air, soit pour le terroir; & s'étant au contraire jettés dans des disputes & des querelles réciproques, devinrent si féroces & si barbares, qu'il n'y eut nulle Ville en Grece où l'on commit d'aussi grands crimes que dans celle de Cinaythe. Au lieu que les Grecs qui s'étoient appliqués aux Arts, & sur-tout à la Musique, vécurent en paix & en concorde, dépouillés entièrement de leur ancienne férocité.

Quoique *Polybe* dans ce passage semble attribuer à la seule Musique l'heureux changement arrivé dans les mœurs des *Arcadiens*, il paroît cependant qu'elle le doit partager avec la Poësie, à laquelle on l'affocioit, & qui étant grave & sententieuse, pleine de mouvemens de respect & d'admiration pour les Dieux & les Héros dont elle célébroit les grandes actions & les bienfaits, ne pouvoit manquer d'influer beaucoup dans l'éducation qu'on donnoit aux jeunes gens, & dont ces deux Arts faisoient une partie considérable.

C'est ainsi que l'on doit entendre ce que dit *Homere* dans le troisieme Livre de l'*Odyssée*; qu'*Agamemnon* en partant pour Troyes avoit laissé auprès de *Clytemnestre* un Chantre qu'il avoit chargé particulièrement du soin de la garder & de veiller sur sa conduite, & qu'*Egiste* ne triompha de cette Princesse qu'après avoir éloigné d'elle ce Chantre, dont les instructions la soutenoient. Il est aisé de juger sur cette simple exposition d'*Homere*, que la Musique ne contenoit *Clytemnestre* dans le devoir qu'en servant à lui insinuer dans le cœur, d'une manière plus vive & plus touchante, les maximes d'honneur & de vertu, répandues dans la Poësie morale, sur laquelle le Musicien avoit composé les chants.

Des effets de la Musique sur les Passions.

Secondement. L'empire que l'ancienne Musique exerçoit sur les passions étoit si merveilleux, qu'elle savoit, dit-on, les porter jusqu'au dernier excès, & les calmer lorsqu'elles étoient dans leur plus grande fougue.

Plutarque rapporte que *Terpandre*, qui florissoit dans XXX^{me} Olympiade, appaisa par le secours de la Musique une sédition qui agitoit les *Lacédémoniens*. Il raconte encore que *Solon*, chantant une Hymne de sa façon, fit prendre les armes aux *Athéniens* pour terrasser les *Mégariens*, malgré la Loi qui leur en faisoit défense sous peine de la vie.

Galien rapporte, au sujet de jeunes gens ivres, qu'une

joueuse de Flûte les rendit furieux en jouant sur le Mode Phrygien, & qu'elle les ramena à la tranquillité en passant au Mode Dorien.

Nous apprenons de *Dion Chrysostome*, & de quelques autres, que le Musicien *Timothée* jouant un jour de la Flûte devant *Alexandre le Grand*, sur le Mode Guerrier, ce Prince courut aux armes aussi-tôt.

Plutarque dit la même chose du Poëte *Antigonide*, qui dans un repas agita de telle maniere ce même Prince, que s'étant levé de table comme un forcené, il se jeta sur ses armes, & que mêlant leur cliquetis au son de la Flûte, peu s'en fallut qu'il ne chargeât les convives.

Des effets de la Musique sur les Maladies.

La troisieme sorte de merveilleux dont on fait honneur à la Musique ancienne, consiste dans la guérison de certaines maladies, telles que la fièvre, la peste, la syncope, la goûte, &c.

Martin Capelle assure que la fièvre étoit guérie par le chant, & qu'*Asclépiade* remédioit à la surdité par le son de la Trompette. Il assure encore aussi-bien que *Plutarque*, que le Crétois *Thalétas* par la douceur de sa Lyre délivra les *Lacédémoniens* de la peste.

Xénocrate, selon le même, employoit l'harmonie des Instrumens pour guérir les maniaques ou les furieux; & s'il est permis de joindre le sacré au profane, l'Ecriture-Sainte nous apprend que la Harpe de *David* calmoit les fureurs de *Saül*. Ce fait est certainement de tous le plus croyable, d'ailleurs on n'ignore pas la guérison de la morsure de la Tarentule.

Examen des effets de la Musique des Anciens sur les Mœurs.

Tels sont les merveilleux effets que les Historiens attribuent à la Musique ancienne, tant sur les mœurs & sur les passions que sur les maladies. Examinons ses effets sur les mœurs.

On doit se ressouvenir au sujet des Arcadiens , que la Poësie n'eut pas moins de part que la Musique à les rendre doux & sociables entre'ux , & à les amener à la piété envers le Dieux. C'est encore ce qu'on peut se persuader sur le passage d'*Homere* au sujet de *Clytemnestre*.

La même chose n'est-elle pas arrivée aux autres Peuples de l'Europe ainsi qu'aux *Arcadiens* ? Ne pourroit-on pas dire même que les Peuples voisins du midi , les Italiens , les François , &c. ayant substitué au ridicule gothique les graces simples & nobles du bon goût dans les Arts , & reconnoissant la nécessité de la communication entr'eux , chercherent à se faire part de leurs découvertes mutuelles , & que la Musique , sur-tout jointe à la Poësie , soit pour le Culte de la Religion , soit pour les Fêtes publiques ou les Spectacles , fut une de leurs principales recherches. Ce fut donc alors que nous devînmes , si on peut le dire , comme l'école des Peuples du Nord , qui vinrent à leur tour apprendre parmi nous à se dépouiller de leur humeur altière & sauvage , & qui ayant ensuite transporté ces germes des Arts & des Sciences , ont ressenti dès ce moment même tous les avantages que peuvent procurer les liens les plus aimables de la société.

Des effets sur les Passions.

A l'égard de l'effet que produisoit la Musique ancienne sur les passions , si *Terpandre* fut calmer une sédition , sa Lyre n'y eut pas la meilleure part ; puisqu'elle ne servoit que d'accompagnement à la voix de ce Musicien , qui étoit aussi excellent Poëte , & dont les vers en cette occasion étoient bien plus persuasifs.

Solon ne dut pas avoir grand'peine à exciter à la guerre la jeunesse Athénienne qui n'y étoit déjà que trop portée par elle-même. La beauté de son Elegie , qu'il assaisonna de tout le pathétique nécessaire , eut bien plus de part à cette fureur guerrière que son chant. Et pour ce qui regarde les effets de la Flûte , est-il étonnant que des gens échauffés par les vapeurs du vin , s'animent encore davan-

tage au bruit des Instrumens ; ou que lorsque leur premier feu est passé , est-il étonnant dis-je qu'ils tombent insensiblement dans le sommeil où le vin les inclinoit déjà ?

Sera-t-on surpris qu'*Alexandre* , ce jeune Prince belliqueux , animé de même par le vin , se leve de table entendant jouer un air guerrier , prenne ses armes , & se mette à danser la Pyrrique , danse impétueuse où l'on faisoit tous les mouvemens militaires , soit pour l'attaque , soit pour la défense ?

Des effets sur les Maladies.

Quant à ce qui regarde la troisieme sorte de merveilleux qui étoit de guérir les maladies , soit la fièvre , soit la peste , &c. Pour peu qu'on examine ces faits , il est facile d'en reconnoître tout le fabuleux. Mais on opposera peut-être un fait de nos jours pour appuyer ceux des anciens *Grecs*. Ne guérit-on pas ceux qui sont picqués de la Tarentule ? Cela est vrai , le son des Instrumens excite à la danse , qui est le remede propre à ce venin , & dans cette agitation il se fait une violente transpiration qui met le malade hors de danger ; c'est ainsi que cette guérison , quoique merveilleuse se conçoit. Mais guérir la fièvre , la peste , &c. par le son des instrumens , ce sont de ces faits qu'on peut assurément regarder comme autant de fables , dont plusieurs Auteurs se sont servis pour décorer l'Histoire ou leurs écrits.

Il me reste à rendre compte des effets de la Musique sur les animaux ; mais je pense que les Fables d'*Arion* , d'*Orphée* & d'*Amphion* tombent assez d'elles-mêmes , sans qu'il soit besoin de les discuter. Tout ce qu'on peut dire , c'est que les animaux , & sur-tout les oiseaux , sont sensibles naturellement au son des Instrumens. N'en voyons-nous pas qui retiennent facilement les airs qu'on leur répète ; ou d'autres , qui trompés par le son d'un Instrument qu'ils prennent pour le ramage d'un de leurs semblables , se pâment , & mourroient même d'épuisement , si on continuoit trop long-temps l'air qui les anime comme à une espece

de combat. Ils sont même sensibles au son des Instrumens par l'appas du plaisir , au point que *Locatelli* , par le premier *Adagio* de la quatrième *Sonate* de *Corelli* , étoit sûr , à sa manière de jouer , de faire tomber de son bâton dans la cage un ferin pâmé d'aise.

Voilà donc à quoi se réduisent tous ces effets merveilleux , attribués à la Musique des Anciens. Bien des gens auroient pu croire à la lettre les faits qui sont parvenus jusqu'à nous par les Historiens , & cela , parce que les hommes ne sont que trop portés d'eux-mêmes à admirer les choses qu'ils ne voient que dans un grand éloignement , soit de temps , soit de lieux ; mais rapprochez les objets , & les mettez , par une discussion exacte , dans leur juste point de vue , vous en faites disparaître tout le merveilleux.

CHAPITRE TROISIEME.

DE LA MUSIQUE DES ROMAINS.

De leur Prosodie.

LES *Romains* avoient bien une sorte de Musique ; mais il s'en faut de beaucoup qu'ils aient poussé cet Art au même degré de perfection que les *Grecs* : ce qu'ils ont même écrit en ce genre ne peut-être tout au plus regardé que comme des traductions des Auteurs Grecs , où ils n'ont rien ajouté d'eux-mêmes.

On peut juger de-là que leur genre de musique étoit copié d'après celui des *Grecs* , & étoit à-peu-près le même , tant pour la déclamation que pour la danse , avec cette exception qu'ils n'ont eu ni d'aussi bons Musiciens , ni en aussi grand nombre que les *Grecs* ; soit pour les Auteurs qui en ont écrit , soit pour l'art de chanter & de jouer des Instrumens , ou de composer pour l'un & l'autre genre. Enfin tout le savoir des *Romains* , en fait de musique , se

vernoit uniquement à la déclamation & à la danse. La déclamation se composoit avec les accens, & par conséquent on dût se servir pour l'écrire des caractères mêmes qui servoient à marquer les accens. Il n'y en avoit d'abord que trois, l'aigu, le grave, & le circonflexe. Ils monterent ensuite jusqu'à dix, marqués chacun par un caractère différent.

L'accent étoit la règle certaine qui enseignoit comment il falloit élever ou baisser la voix dans la prononciation de chaque syllabe; & comme on apprenoit l'intonation de ces accens en même-temps qu'on apprenoit à lire, il n'y avoit personne qui n'entendît cette espèce de note. Outre les secours des accens, les syllabes avoient dans la Langue Latine comme dans la Langue Grecque, une quantité réglée; savoir de longues & de breves. La syllabe breve ne valoit qu'un temps dans la mesure, pendant que la syllabe longue en valoit deux. Cette proportion entre les syllabes longues & breves étoit aussi constante que la proportion qui est aujourd'hui entre les notes de notre Musique: comme deux noires pour une blanche, ou deux croches pour une noire.

Ainsi lorsque les Musiciens Romains, de même que les Grecs, mettoient en chant quelque composition que ce fût, ils n'avoient qu'à se conformer à la quantité des syllabes sur lesquelles ils posoient chaque note. Si la Langue Françoisse n'a pas toujours cette proportion uniforme d'observer exactement deux breves pour une longue, nous avons en récompense des moindres, des maximes, &c. dont la durée dépendant d'un Compositeur sensé, & même du discernement & du goût de l'Acteur, produit un mélange de breves, de longues, de moyennes, & de maximes qui paroît bien plus avantageux pour la Musique, que l'exakte uniformité de celle des Grecs & des Romains, & doit répandre plus de variété & d'agrément dans les différentes expressions qu'on est obligé de rendre; ainsi à cet égard la variété libre & sentée qui regne dans notre Musique, me paroît préférable à la rigueur continuelle de celle des Grecs & des Romains.

De leur Déclamation.

La Déclamation des Acteurs sur les théâtres étoit écrite en notes ou caractères qui déterminoient les sons qu'il falloit prendre, & leur durée.

L'Acteur avoit pourtant la liberté de déclamer plus ou moins lentement, & pour y réussir, il asservissoit les Instrumens à sa mesure.

En effet *Cicéron* fait dire à *Atticus*, que lui-même il avoit ralenti sa déclamation, en obligeant le joueur de flûte qui l'accompagnoit de ralentir lui-même les sons de son instrument.

Il est évident que le chant (car souvent on l'appelloit ainsi) des piéces dramatiques qui se récitoient sur les théâtres des Anciens, n'avoient ni passages, ni ports de voix, ni cadences, ni tremblemens soutenus, ni les autres caractères de notre chant musical ; en un mot que ce chant n'étoit autre chose qu'un genre de déclamation ; on montoit, on descendoit la voix par des gradations imperceptibles, qui ne pouvant être prises séparément, ni former par conséquent des intervalles distincts comme les nôtres, il est aisé de croire que ce chant tenoit moitié de la conversation & de la déclamation. Cette récitation ne laissoit pas d'être composée, puisqu'elle étoit soutenue d'une basse continue, dont les sons étoient proportionnés au bruit que fait un homme qui déclame. Sans doute que la basse continue ne faisoit que jouer de temps en temps quelques notes longues qui se marquoient davantage aux endroits où l'Acteur devoit prendre des tons dans lesquels il étoit difficile d'entrer avec justesse, & cette basse-continue se jouoit sur une Lyre ou Cythare ; elle rendoit à l'Acteur le même service que *Gracchus* tiroit de ce joueur de flûte qu'il tenoit auprès de lui en haranguant, afin qu'il lui donnât à propos les tons concertés, c'est-à-dire le ton dominant, & les tons propres à la voix de l'Acteur. Si c'étoit l'Acteur, ou le Poëte même qui s'accompagnoit ; pour lors de même que chez les Grecs, l'instrument faisoit la même partie que
le

le chant , & appuyoit fans doute fur les changemens principaux de la modulation.

Ce que régloit la Musique , & ce que c'étoit que les Spectacles des Romains.

Ce n'étoit pas le ton seulement que la Musique régloit par rapport à la déclamation , elle régloit encore le geste , ce que les Romains appelloient *saltation* : il ne faut pas restreindre ici le sens de *saltation* à celui que nous donnons dans notre Langue au mot de danse.

Cet Art , comme le remarque *Platon* , avoit beaucoup plus d'étendue ; il étoit destiné non-seulement à former les attitudes & les mouvemens qui servent pour la bonne grace , ou pour certaines danses artificielles , accompagnées de sauts ; mais encore à régler le geste , tant des Acteurs de théâtre que des Orateurs , & même à enseigner certaine maniere de gesticuler qui se faisoit entendre sans le secours de la parole , ce qu'on appelloit *Pantomimes* , genre de spectacle que les *Romains* aimèrent beaucoup dans les derniers temps.

Les *Romains* avoient encore une méthode de partager la déclamation entre deux Acteurs , dont l'un prononçoit , tandis que l'autre faisoit des gestes. *Livius Andronicus* , Poëte & Acteur célèbre , donna occasion à cette coutume. Comme alors les Poëtes Dramatiques étoient en même-temps Acteurs , il arriva à ce Poëte qu'à force qu'on lui cria *bis* , *bis* , il fut obligé de répéter si long-temps qu'il s'enroua ; pour lors hors d'état de déclamer davantage , il fit trouver bon au Peuple , qu'un Esclave , placé devant le joueur d'instrument , récitât les vers ; & tandis que l'Esclave récitait , *Andronicus* fit les mêmes gestes qu'il avoit faits en récitant lui-même. On remarqua que son action alors étoit beaucoup plus animée , parce qu'il employoit toutes ses forces & toute son attention à faire les gestes , pendant qu'un autre étoit chargé du soin & de la peine de prononcer.

Pour faire agir ces deux Acteurs d'un concert si parfait

qu'ils parussent n'en faire qu'un, il y avoit auprès d'eux un homme chauffé avec des especes de sandales garnies de fer, qui frappoit du pied sur le théâtre. On peut croire que c'étoit cet homme là, qui battoit du pied une mesure, dont le bruit se faisoit entendre à tous ceux qui devoient la suivre, & marquoit ainsi le rithme que l'Acteur qui récitoit, l'Acteur qui faisoit les gestes, les chœurs, & même les instrumens devoient suivre comme une regle commune.

Enfin dans les Pieces de théâtre la Musique avoit presque tout l'honneur; elle présidoit à la composition des pieces, car autrefois elle portoit ses droits jusques-là, & étoit confondue avec la Poësie; elle régloit le ton & le geste des Acteurs; elle étoit appliquée à former la voix, à l'unir avec le son des instrumens, & à composer de cette union un ensemble parfait.

Au reste lorsqu'il s'agissoit de l'exécution des pieces, les dépenses étoient immenses, soit pour les théâtres, amphithéâtres, ou pour payer les Acteurs.

Esopus, célèbre Acteur dans le tragique, laissa à son fils une succession de deux millions cinq cens mille livres qu'il avoit amassées à représenter dans les pieces de théâtre.

Roscius avoit de revenu par an soixante & quinze mille livres; cela seul suffit pour nous donner une idée de la grandeur & de la magnificence des *Romains*, & paroît fort croyable, lorsqu'on vient à considérer l'étendue de leur domination, & combien de richesses immenses ils tiroient des Royaumes qui leur étoient soumis. C'est aussi à quoi répondoient la magnificence & la variété de leurs spectacles.

Tantôt c'étoit une multitude d'Athlètes & de Gladiateurs qui remplissoient le Cirque, & qui combattoient tous ensemble, ou tour à tour; tantôt c'étoit une Armée navale qui voguoit sur des flots de vin, & dont les Soldats faisoient le même exercice qu'ils auroient fait en plein Océan: tout-à-coup ces mêmes ondes disparoissoient, & en même-temps par un changement inoui, on voyoit paroître au même endroit une forêt d'arbres aussi merveilleux par leur hauteur que par leur verdure. Ou bien c'étoit une fête

particuliere que les Empereurs donnoient aux Dames & aux Grands de la Cour; alors tous les premiers rangs du Cirque étoient ornés de chambres de verdure artistement construites, telles qu'on peut s'imaginer par l'amphithéâtre de Marly. Là se donnoient les festins les plus splendides; on y étoit servi de tout ce qu'il y avoit de plus succulent & de plus rare en toutes sortes de viandes & de poissons; les liqueurs exquisés étoient versées dans les vases les plus précieux, & comme ces sortes de fêtes se donnoient la nuit, elles étoient décorées par un nombre incroyable de lumières qui devoient en relever l'éclat & la beauté. Ce n'étoit pas seulement pour les Empereurs & pour les Grands que se donnoient ordinairement ces spectacles. Le Peuple même y avoit ses places, & c'étoit à ces amphithéâtres que toutes les Nations venoient se rassembler pour prendre part aux plaisirs des Romains & admirer leur grandeur.

Remarquons bien néanmoins que la Musique n'avoit presque point de part à ces fêtes, & que s'il y en avoit, ce ne pouvoit être tout au plus que comme sont nos fanfares & nos airs de trompette.

Si les *Grecs* n'étoient pas en état de décorer leurs spectacles par de si prodigieuses dépenses, il est probable qu'il y regnoit un ordre & un goût plus délicat que chez les Romains, au moins la Musique qui étoit chez eux en plus grande recommandation devoit-elle y dominer par un choix de préférence.

Malgré l'idée de grandeur & de magnificence que l'imagination peut se figurer des spectacles des *Romains* & des *Grecs*; cependant à les bien examiner, je ne vois pas que leur Musique, & même leur déclamation pût faire un effet aussi agréable que la nôtre. Car pour se faire entendre dans des endroits si vastes & si spacieux, & à une si grande foule d'Auditeurs & de Spectateurs, ils étoient obligés d'avoir non-seulement des masques, qui leur servoient aussi comme d'une espèce de porte-voix, mais encore des urnes aux côtés du théâtre, afin de renvoyer les sons, de façon que la voix se repandant aux différens endroits de l'amphi-

théâtre, pût parvenir à tout ce Peuple assemblé. Ainsi point de variété pour les voix, encore moins pour les instrumens; ce qui par conséquent devoit faire une musique expressive quant à la déclamation poétique, mais grossière & monotone quant aux accessoires. Leurs chœurs à la vérité devoient faire un grand effet, un grand bruit; mais en détail ces sortes de spectacles, quoique pompeux, quoique les plus propres véritablement à inspirer la joie, le plaisir, & les passions les plus fortes, devoient cependant se ressentir du tumulte & du désordre que le Peuple entraîne toujours après lui.

Nos spectacles en comparaison de ceux-là, semblent pour ainsi dire des spectacles de chambre, de ces spectacles particuliers que les Empereurs auroient pu donner dans leurs Palais; pour cette raison, quoique moins grands, moins pompeux, nos spectacles de chambre n'en deviennent que mieux entendus, mieux concertés: tout y semble réuni, la Poésie, la Peinture, la Musique, la Danse; tous les Arts enfin, à la faveur des lumières de la nuit, s'entendent à l'envi pour mieux tromper nos sens.

Des instrumens de toute espèce, les voix les plus mélodieuses, la Musique enfin aidée de la Peinture & de la Poésie, y peignent de concert ou les désordres, ou les beautés de la Nature. A l'aspect d'un jardin délicieux, succède un affreux désert; une sombre prison fait place à un palais enchanté; c'est là que les passions viennent en foule se peindre sous les plus riantes & les plus terribles formes: au sortir du sommeil le plus doux, à la suite des tendres agitations de l'amour, le cœur est abandonné aux craintes de la mort; sifflemens affreux des vents, éclairs, tonnerre, flots de la mer soulevés, monstres furieux, bruit de guerre, cris de combattans, Aleçon, Tifiphone, tout l'enfer déchaîné. A tous ces traits qui faisoient d'effroi, succèdent des chants de victoire, tout l'Olympe éclatant, Jupiter, Vénus, l'Amour même, viennent rendre le calme aux esprits abattus. Une fête champêtre, des Bergers animés par leurs tendres conquêtes viennent y célébrer ce Dieu toujours vainqueur. Les sons, sous mille formes différentes,

trompent , séduisent tout à la fois l'esprit , le cœur & l'imagination. Les *Romains* avoient-ils des spectacles de musique comparables aux nôtres ?

CHAPITRE QUATRIEME.

*Des Instrumens de Musique en usage chez les Grecs
& les Romains.*

LES Grecs & les Romains se servoient, ainsi que nous, de trois sortes d'Instrumens, savoir ;

Des Instrumens à vent , comme la Flûte , le Cors , la Trompette.

Des Instrumens à cordes , comme la Lyre ou Cythare , &c.

Des Instrumens à percussion , comme la Cymbale , le Tambour , &c.

De ces trois sortes d'Instrumens , la Flûte fut inventée la première. On en forma d'abord de tuyaux de roseau , des os des animaux , & par la suite on en travailla aussi de buis , de branches de laurier , de cuivre , d'argent , & même quelquefois d'or , selon qu'ils cherchoient à les rendre ou plus harmonieuses , ou plus propres à la magnificence. On en donne l'invention à *Hyagnis* & à *Pan*. Ces Flûtes n'étoient pas toujours droites , elles étoient quelquefois recourbées. Elles eurent trois trous dans le commencement , & par la suite elles en eurent jusqu'à sept & dix. On y adaptoit même des especes de chevilles mobiles , ou des clefs qui bouchoient & ouvroient les trous , selon les tons qu'on vouloit former.

On pourroit distribuer ces Instrumens à vent en trois classes , les Flûtes , les Cors , & les Trompettes.

Les Flûtes étoient grandes , petites ou moyennes ; l'embouchure étoit au bout de l'instrument même , & non pas de côté comme à nos Flûtes Traversieres. Les moyennes Flûtes qui avoient des anches , pouvoient tenir de nos Haut-

bois, & les plus grandes de nos bassons, à qui elles auront pu donner origine.

Il y avoit aussi des doubles Flûtes, qui étoient deux tuyaux réunis, qu'un même homme pouvoit jouer à la fois par le moyen d'un petit tuyau qui communiquoit le vent aux deux grands qui étoient les deux Flûtes réunies.

Toutes ces sortes de Flûtes étoient beaucoup employées dans les chœurs des piéces de théâtre, & dans les hymnes qu'on chantoit aux sacrifices, ainsi que pour les danses dans les réjouissances des campagnes & des villes.

A l'égard des Cors & des Trompettes, leur forme alloit en augmentant vers le bas, telle que les nôtres.

Les Conches, Cornes ou Cors étoient faits ordinairement de cornes d'animaux, ou même d'une coquille de mer.

Nous avons fait long-temps usage des Conches ou Cornes sous le nom de Cornets à bouquin, & de grandes Flûtes à anches sous le nom de Cromornes; & avant l'usage du Violon & de la Basse, c'étoit presque les seuls Instrumens qui composoient notre Musique: il en existe encore de cette sorte parmi les antiques de la Sainte-Chapelle; & le seul qui nous reste de cette espèce, & dont nous faisons usage dans nos Eglises, est le Serpent.

Les Anciens avoient aussi la Flûte de Pan, & la Cornemuse ou Zampugna, dont on a pu voir la description à l'Article des Instrumens des Hébreux.

Les Flûtes s'appelloient en latin, *Avena*, *Fistula*, *Tibia*, *Lituus*.

Avena, s'appelloit ainsi de ce qu'elle étoit faite d'un chalumeau d'avoine.

Fistula, de ce qu'on employa dans la suite des matières plus solides, d'où on a dit Flûte.

Tibia, celle qui étoit faite de l'os d'un cerf, ou de quelque autre animal.

Lituus, parce qu'elle avoit la forme d'un bâton augural qui portoit aussi ce nom là, d'où on appelloit celui qui en jouoit *Liticien*.



Des Instrumens à Cordes.

Les Instrumens à cordes des Anciens furent d'abord appellés du nombre des cordes qui les composoient. Tels étoient le Monocorde, le Dicorde, le Tricorde, & le Tétracorde ; ensuite on ne se servit plus pour dénomination que du mot de Lyre ou Cythare.

Apollon fut l'inventeur du Monocorde, & le fit, dit-on, sur le modele de l'arc de sa sœur *Diane*. En effet, il a la forme de l'arc, & on le prendroit plutôt pour un archet de violon que pour un instrument de musique.

Aristide Quintilien dit que ce fut en pesant qu'on trouva les tons du Monocorde ; en effet, le ton d'une corde quelconque n'est jamais qu'en conséquence de la force ou tension. On seroit fort embarrassé, je crois, d'imaginer quelles fortes d'airs *Apollon* pouvoit jouer sur un pareil instrument : mais à s'en rapporter aux antiques du Pere *Montfaucon*, on peut croire que cet instrument a simplement servi d'origine aux Instrumens à cordes.

Entre tous les Instrumens dont nous nous servons, ce qu'on appelle la Planche, est celui qui paroît tenir beaucoup du Monocorde : cet instrument n'a que deux cordes, & ceux qui en jouoient il y a quelques années à Paris, en tiroient parti de façon à faire beaucoup de plaisir.

Le Dicorde est un instrument quarré, long, qui va toujours en diminuant ; il y en a qui ont cru que le Dicorde étoit le même instrument qu'*Athenée* appelle *Pectis* ; & cet Auteur dit du *Pectis* ce que plusieurs disent du *Magadis*. On peut le comparer aussi au Monocorde de *Pythagore*, quant à la forme, & à la double corde près.

Le Tricorde, ou l'instrument à trois cordes, commença à avoir quelque forme de la Lyre.

*Mercur*e fut l'inventeur du Tétracorde ou de la première Lyre : elle fut augmentée jusqu'à sept cordes par *Apollon*.

Corébus trouva, dit-on, la cinquième, & *Hyagnis* la sixième ; & par la suite elle fut jusqu'à dix, &c. Selon les Auteurs Grecs, les augmentations sont données à *Orphée*,

à *Amphion*, & à d'autres encore; ainsi je n'entreprendrai pas de décider lesquels des uns ou des autres ont fait ces augmentations. Ces Lyres, depuis quatre jusqu'à dix cordes, étoient toutes à-peu-près de la même forme. Les premières eurent toutes les cordes à jour, & on les tenoit à la main: par la suite, pour plus de commodité, la Lyre étoit posée sur un piedestal rond ou quarré qui lui servoit de base, pour lors le joueur étoit assis, & les cordes du haut jusqu'en-bas venoient se terminer à la base.

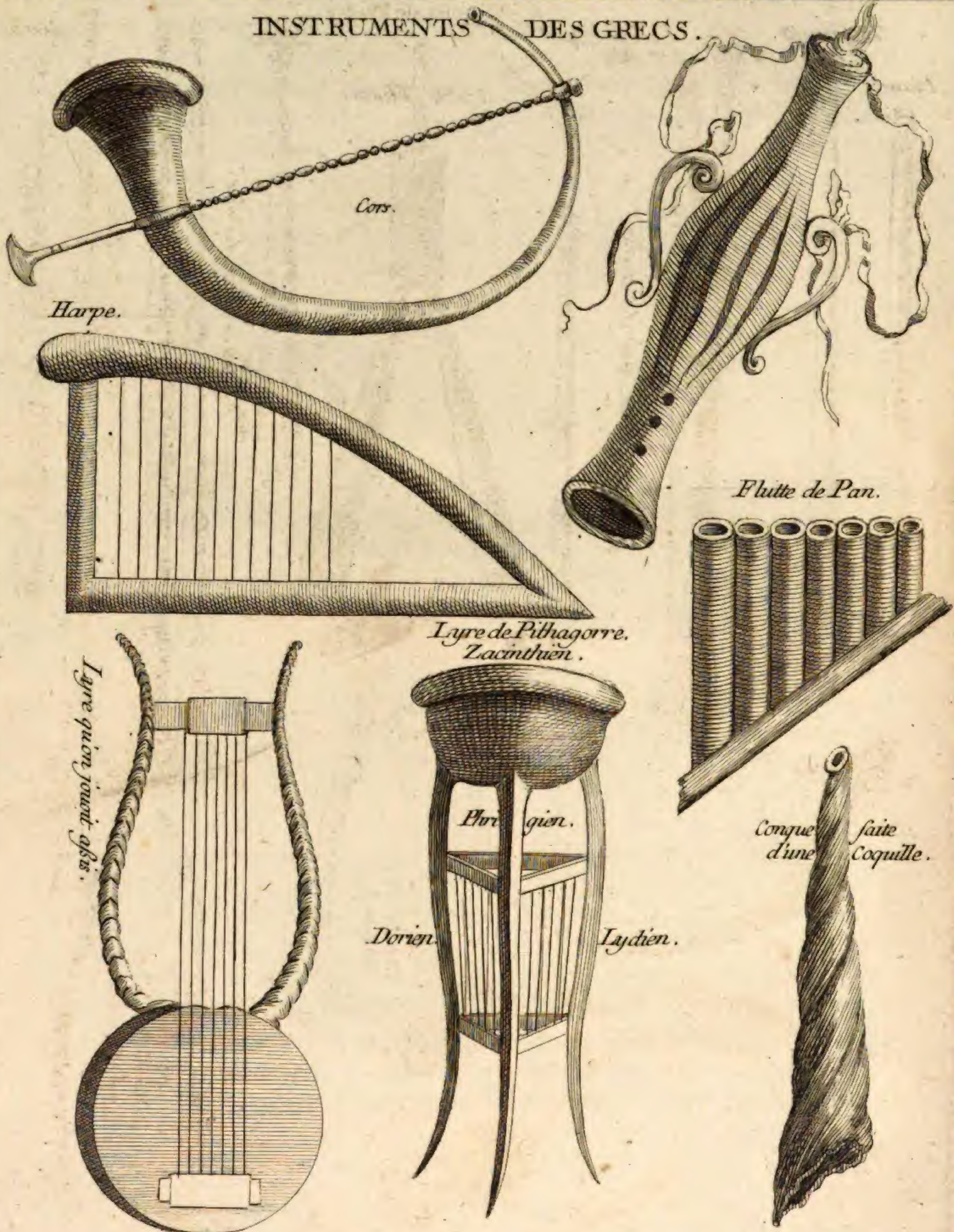
Il y en avoit une aussi dont les cordes n'étoient point à jour, & qui de plus prenoit la forme d'une espece de Guitare, & c'est cette Lyre qu'on croit être le *Chélis* des Anciens.

La Lyre la plus singulière étoit celle de *Pythagore Zacynthien*. Elle étoit semblable au trépied de Delphes, c'est pourquoi on l'appella Trépied. *Pythagore* s'en servoit comme de trois Lyres, les pieds étant posés sur une base unie & égale, & telle qu'une chaise qu'on tourne comme on veut. Les trois espaces étoient tendus de cordes qui aboutissoient à une piece de bois, & il devoit y avoir au bas des chevilles pour les accorder. Le vase qui terminoit en haut cet instrument, avoit les ornemens ordinaires; il pendoit de là des choses qui servoient à la décoration, & à égayer le son.

Pythagore ménageoit un mode à chaque Lyre ou rang de cordes, en sorte qu'il y en avoit trois, le Dorien, le Lydien & le Phrygien; pour en jouer, il se tenoit sur une chaise faite exprès pour cela, il tendoit sa main gauche pour la pulsation, & de la droite il se servoit du plectre: savoir si la pulsation servoit pour le dessus, & le plectre pour la basse, ou pour plus de variété d'un mode à l'autre; car suivant le besoin ou le génie, il tournoit avec le pied son instrument qui étoit mobile & facile à tourner, & il étoit accoutumé de faire aller ses deux mains de côté & d'autre avec tant de rapidité, que ceux qui ne le voyoient pas, mais qui l'entendoient seulement jouer, croyoient entendre trois joueurs de Cythare, jouant différens modes successivement; après sa mort on n'en fit plus de semblables.

Il se trouve encore dans les anciens monumens une forme
d'instrument

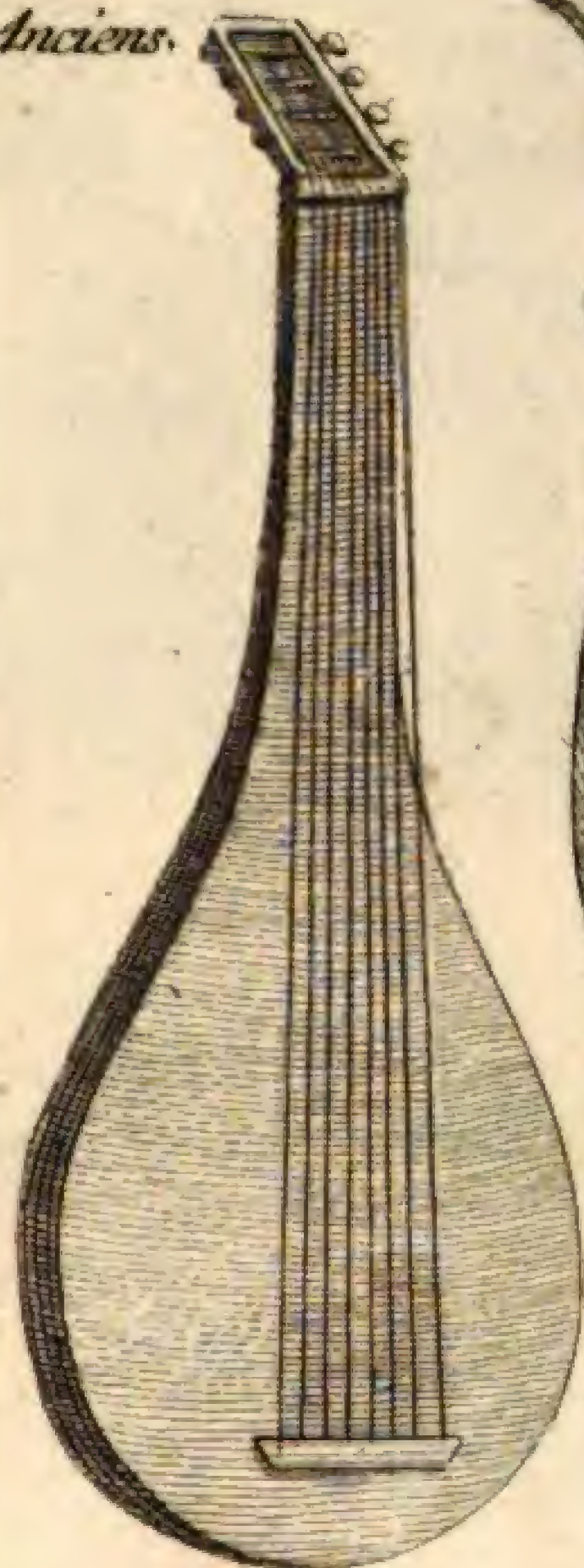
INSTRUMENTS DES GRECS.



Especies de Flutes.



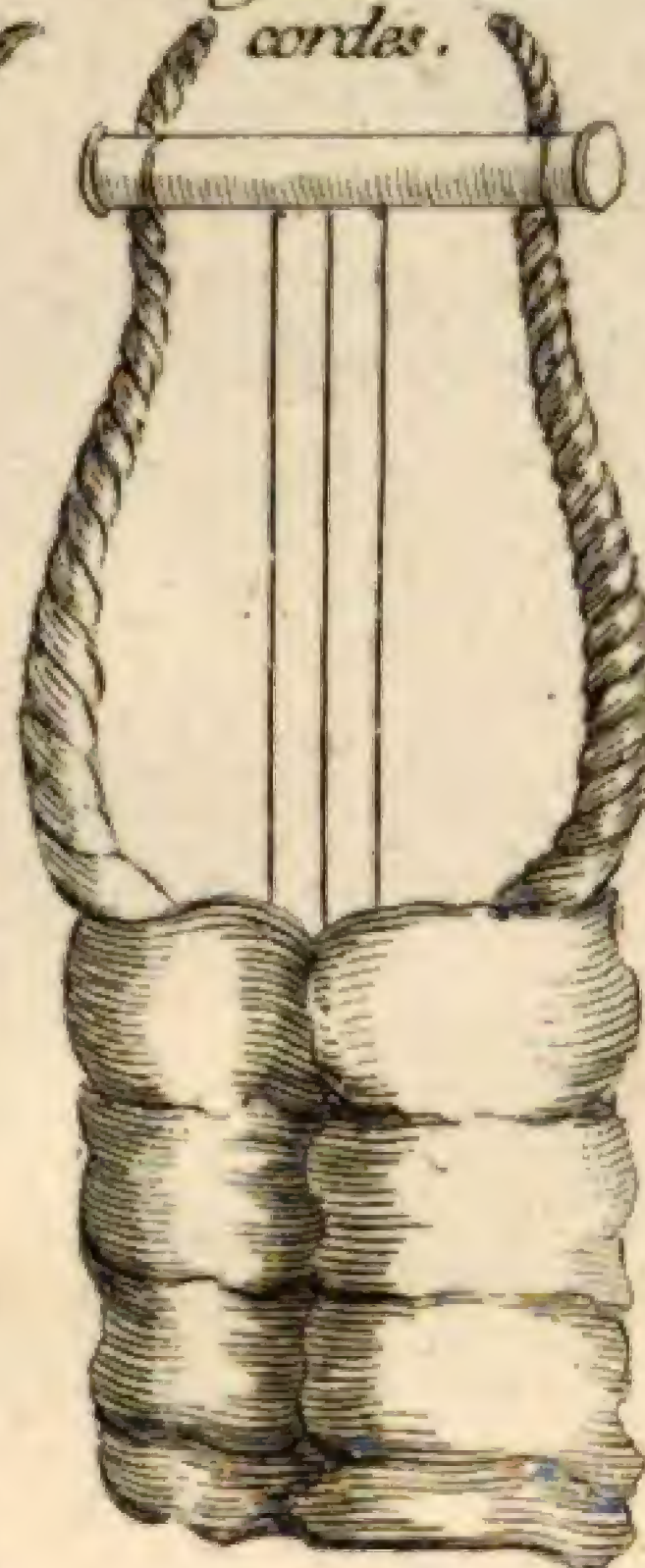
*Chelis des
Anciens.*



*Lyre ou tetracorde
de Mercure.*



*Lyre à trois
cordes.*



Dicorde Pectis, ou Magadis

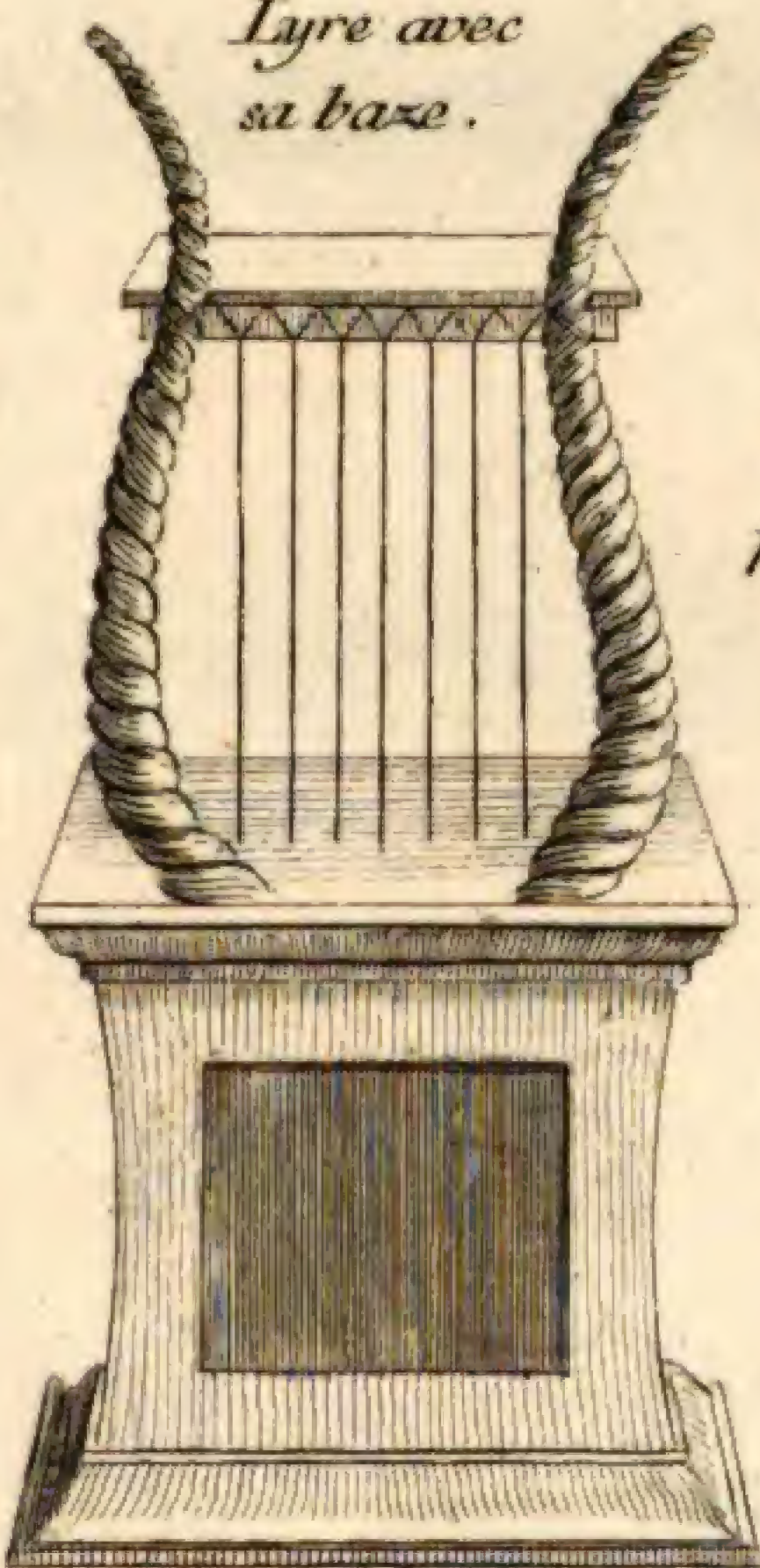


monocorde de Pitagorre.

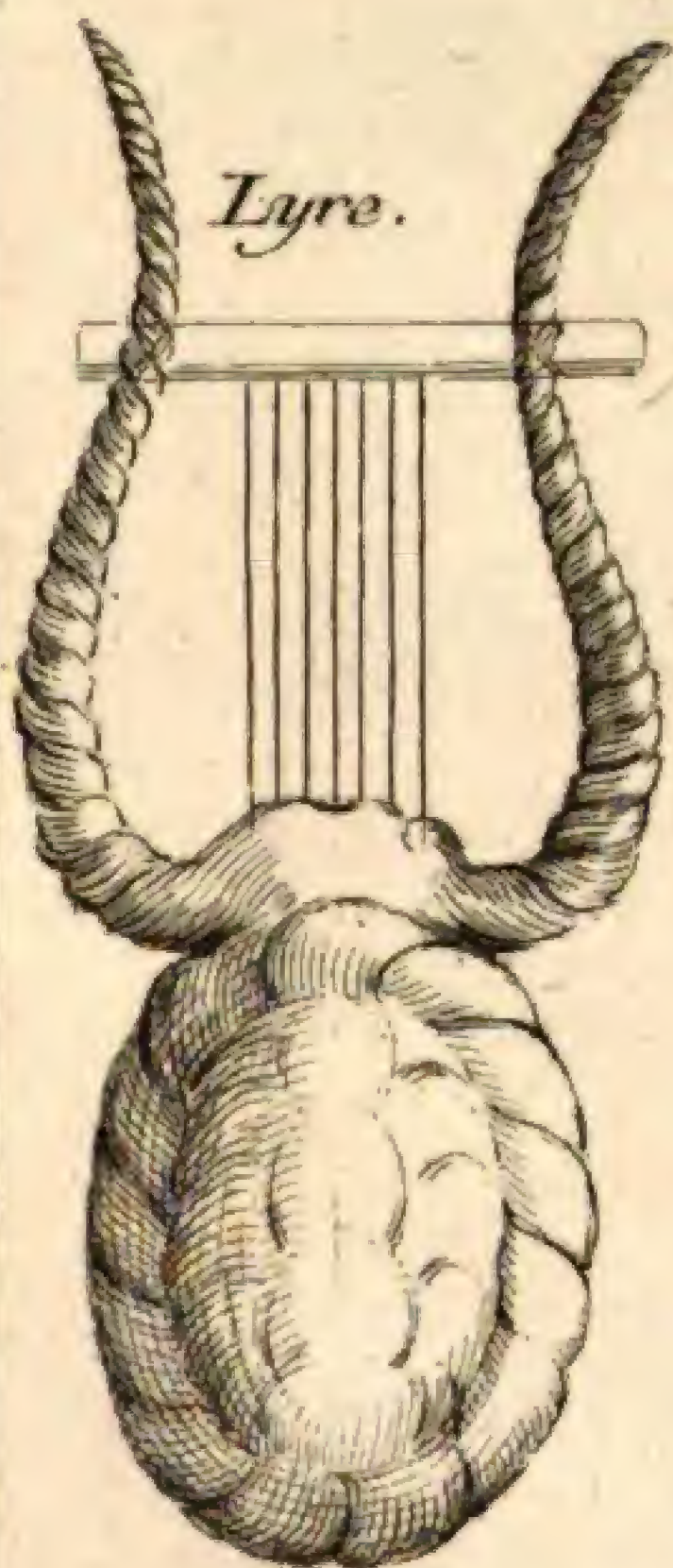


monocorde d'Apollon.

*Lyre avec
sa base.*

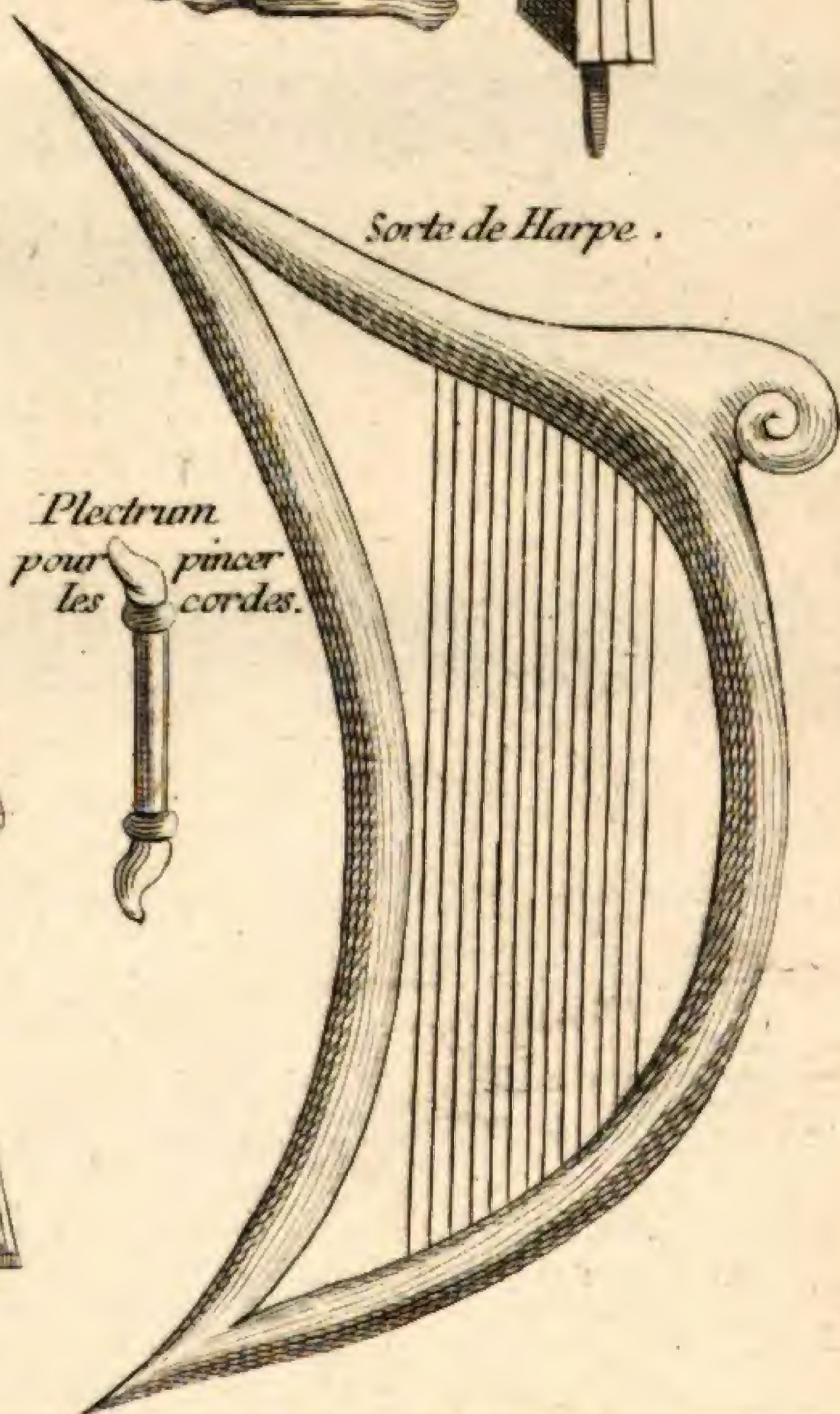


Lyre.

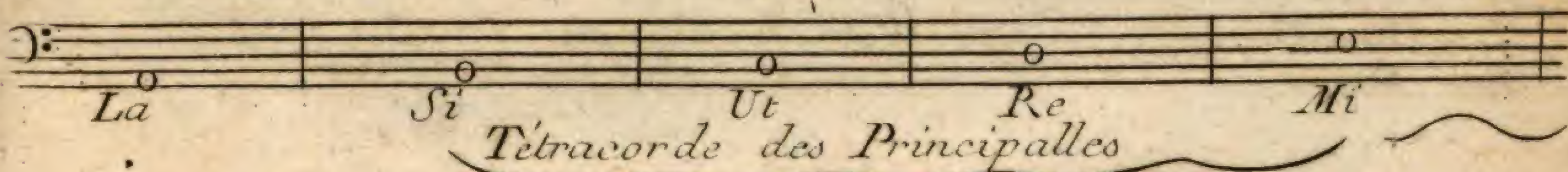


Sorte de Harpe.

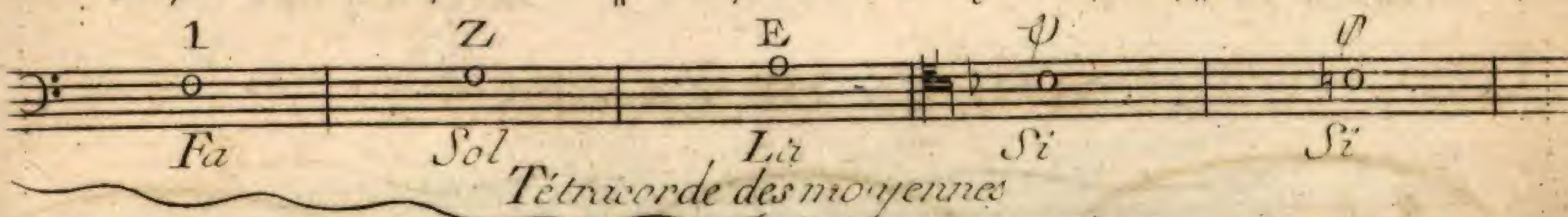
*Plectrum
pour
les
pincer
cordes.*



proslamba	hypate	parhypate	Lychanos	hypate	
nomenos	hypaton	hypaton	hypaton	meson	
=====	=====	=====	=====	=====	=====
L'ajoutée.	Principalle		prez la 1 ^{re} des	L'indice des	
	des principales		principales	princip.	
				moyennes	
R	Q		C	P	M



parhypate	Lichanos		Trite	para mese	
meson	meson		Synemon		
prez la princ.	L'indice des		3 ^e des	prez la	
des moyennes	moyennes		ajoutées	moyenne	



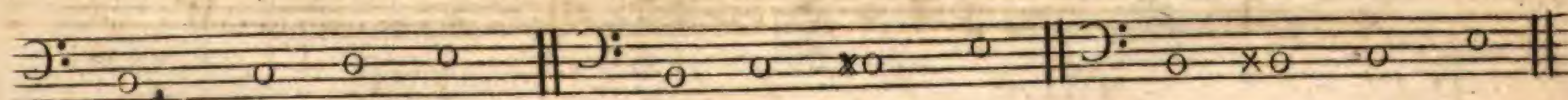
Trite dieu	Paranete		Nete dieu		Trite hyper		paranete		Nete
gmenon	dieu menon		menon dern		boleon 3 ^{me}		hyper		hyper bol
3 ^{me} des	penult. des		des		des		boleon		Ladern
Separees	Sep.		Sep.		aigues		penult d'ai		des ai.



Tetracorde du Genre
diatonique

Tetracorde du genre
Chromatique

Tetracorde du genre
En harmonique



Un demi ton et
deux tons

Deux demi tons
et une tierce mineure

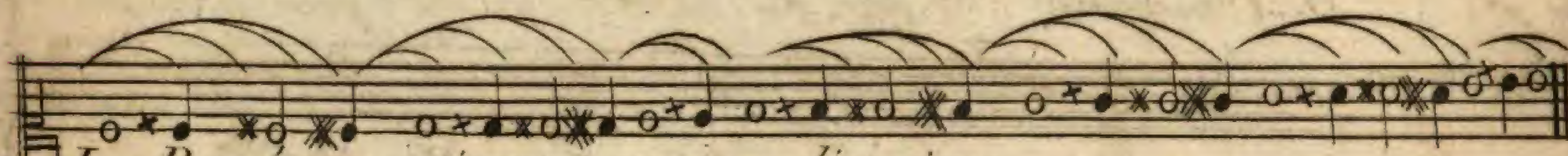
deux quarts de ton
et une tierce majeure

Gravée par M^{me} Vendôme

Imprimée par Felice Recoquillière

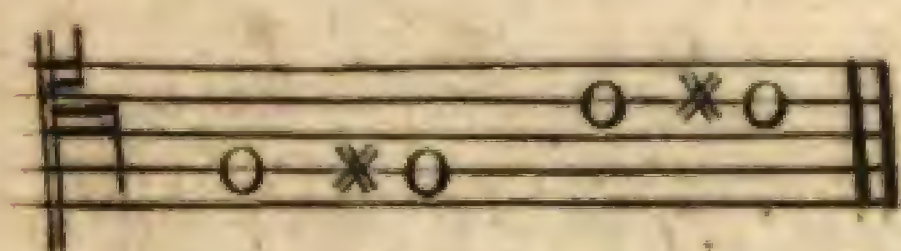
Pl. x.

Dégréz de L'octave
Diatonique, Chromatique, et en harmonique
 Selon Aristoxene



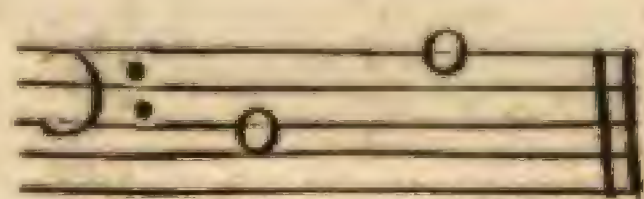
Les Rondes appartiennent au genre diatonique.
Les Blanches Chromatique.
Les Noires en harmonique.

Cordes mobiles

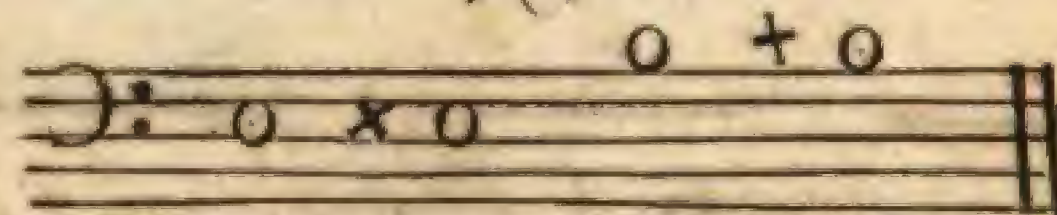


Dieze du demiton

Stables



Mesopyenes



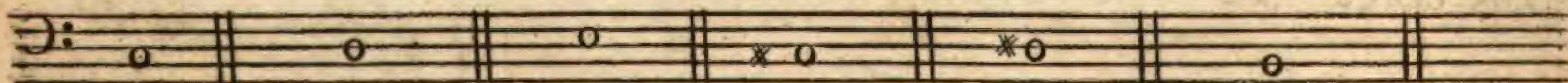
Dieze du quart de ton

MODES DES GRECS

Modes
De L'ancien Systeme

Inserez

hipo



Dorien Phrygien Lydien Jonien Eolien Lidien

Dorien

ajouter

hipo

hyper

hyper

hypo



Eolien

Dorien

Eolien

Phrygien

phrygien

Lydien

Jonien

MANIERE

De Notter la Musique

Des Hebreux



divers accents des hebreux

Des Grecs



valeurs des Grecs

*ton Soutenu, Respiration, ton Elevé,
Soupir*

7 77 7 7 7 7

Des Persans et des Turcs



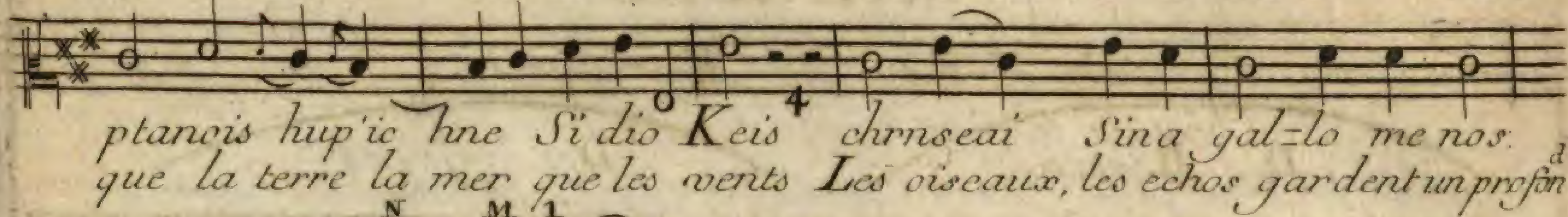
HYMNE GRECQUE

A APOLLON

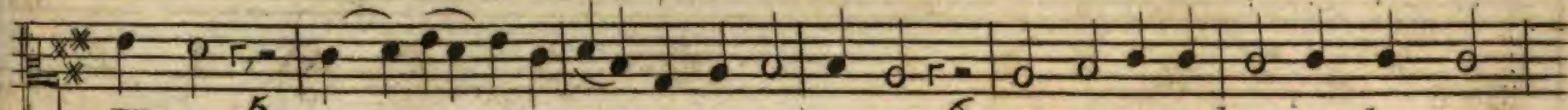
* Caracteres
ou Nottes
Grecques

* *Khio noble pharou pater Aous Rodhoessan hos antugapolon*
Que le Ciel entier applaudisse, Que les montagnes et les vallées

M 1 M P' M 1 Z 7 Z M Z M Z 1 M 1 M



Z 1 M 1 Z 1 Z M 1 P ∅ C P P C C P M M



Silence Phœbus ala longue chevelure et ala voix melodieuse va descendre

1 M 1 M P M 1 Z M P C C P M C R ∅ M M



vers nous, pere de L'aurore aux yeux brillants qui orné d'une

M 1 Z . . . E 1 E Z P M 1 Z . 1 M



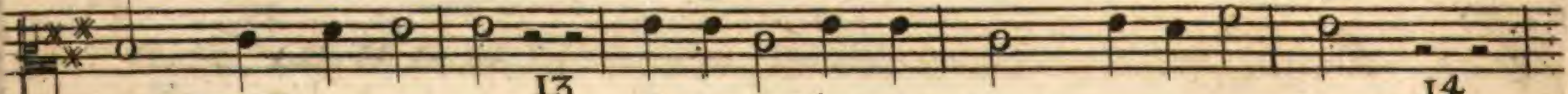
chevelure d'or, poussez Rapidement Sur la voute immense du Ciel,

P C C ∅ C P M . P P C M 1 M . 1



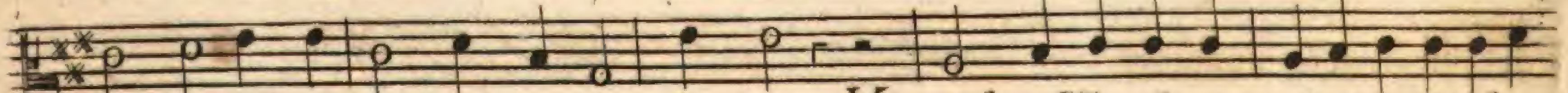
votre char Lumineux, traînez par des Coursiers aislex vous

P M 1 Z Z Z Z M Z Z M Z 1 E Z



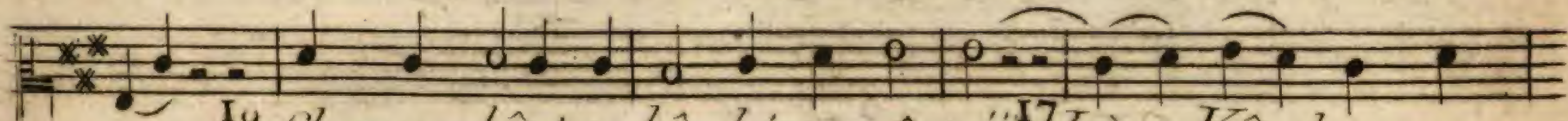
rependez de toutes parts vos Rayons et promenez par toute

M 1 Z Z M 1 P ∅ Z Z G P M . C P M . .



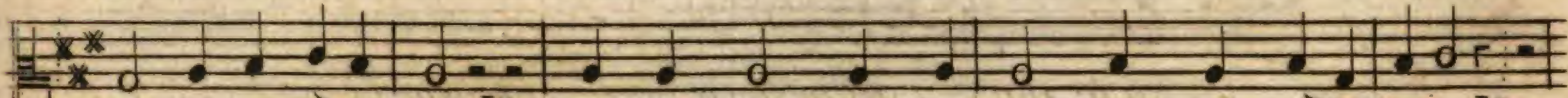
la terre une riche Source de Splendeur, de votre Sein partent

Z I M I M P M I Z Z M I Z I M I

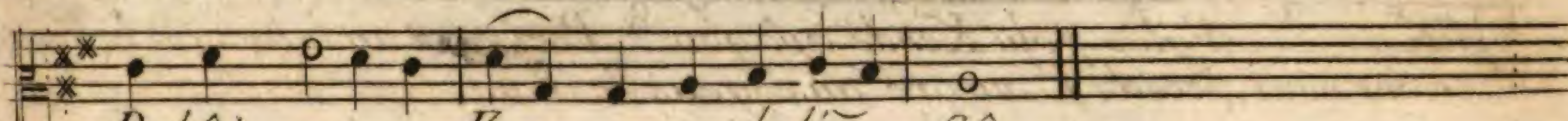


na¹⁰ Chronon hôrion hâghé monêu è¹⁷ Lèu Kôn hu po
des torrents d'un feu immortel qui font naître L'aimable Jour.

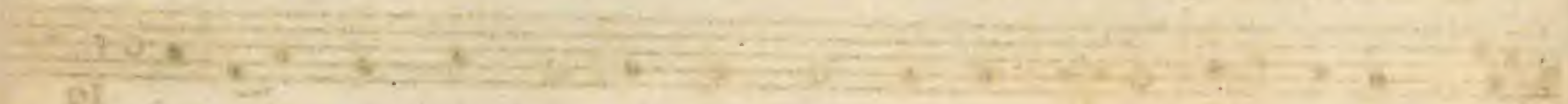
Ø C P M P C C P C P O P M



Surmaci mos Kôn¹⁸ Ganu tai dé té hoï no os èu mènès¹⁹
C'est pour vous que le chœur Serein des astres danse au milieu.



Poluêi mona Kos mon helis côn
du Supreme Olympe, et chante perpetuelement des Airs
Sacrez au Son de la Lyre meme de Phebus, La Lune de
Son côté moins brillante, et dont le Char est tiré par de jeunes
Taurcaux, blancs, préside au temps de la nuit, qui est Son
partage; et Son Cœur plein de bonté, Se Rejouit, Lors qu'en
faisant Son tour, elle étale une parure Variée.



d'instrument comme la Harpe , qu'on met ordinairement entre les mains du Prophète *David*.

On y voit aussi des espèces de Tympanons & de Psaltérions qui avoient jusqu'à trente-cinq cordes qu'on a dû voir ci-devant à l'article des *Hébreux*.

Tous ces Instrumens ne se jouoient que de deux façons , avec le plectre ou par la pulsation , & même de deux manières à la fois. A l'égard de l'Archet , la forme des Instrumens des Anciens ne paroît point annoncer qu'ils s'en soient servis au moins communément. Et quant à leurs Instrumens à percussion , ils étoient ronds & en forme de plaques auxquelles étoient attachées des sonnettes , des grelots ; ils avoient de plus dans cette espèce , des vases en manière de cloches.

Ils avoient aussi des Cymbales & Tambours dont il a été question dans l'article des *Hébreux* , sortes d'Instrumens qui ne sont pas d'une grande conséquence pour le système musical.

Telles étoient donc les différentes sortes d'Instrumens des Anciens , dont nous avons en partie conservé l'usage , & auxquels nous avons ajouté l'invention des Instrumens à archet ; tels que le Violon , Violoncel & viole , dont les sons brillants & variés rendent nos concerts de symphonies bien plus éclatants que ceux des Anciens.



CHAPITRE CINQUIEME.

De la Musique des Turcs.

LA Musique des *Turcs* n'est qu'un reste informe de celle des anciens *Grecs*. Après la prise de Constantinople , il ne resta plus aucune trace des Sciences ni des Arts dans la Grece. Minerve , Apollon , & les Muses disparurent en même-temps.

La Lyre de *Timothée* , les Poëmes de *Sophocle* ; les Loix , les Ecrits des Sages , des Philosophes ; les Tableaux

d'*Apelles*, les Statues, tous les Chef-d'œuvres de l'antiquité furent également confondus dans les ruines des plus fameuses Villes de ce Pays ravagé.

Cependant comme l'homme le plus féroce, & l'homme le plus policé sont également sensibles au plaisir, son attrait se fit sentir dans la danse & dans les chansons, & éveilla dans les *Turcs* l'idée de Musique, seul Art épargné dans les réveries de *Mahomet* leur Prophète. Sans doute aussi que les *Grecs* échappés à leurs cimenterres, conserverent les Instrumens dont ils se servent encore aujourd'hui.

En effet, les *Turcs* ont de même que les anciens *Grecs* des Flûtes hautes & basses, plusieurs especes de Lyre, ou Instrumens à cordes que l'on joue de l'archet, ou en pinçant avec les doigts. Ils ont aussi tiré de l'Europe l'usage du Violon; néanmoins le genre de leur Musique, la manière de l'exécuter, tout y ressent la Musique des *Grecs*, dont elle tire son origine.

Des Instrumens à vent.

Leurs Instrumens à vent sont certaines Flûtes, Fifes ou Flageolets de différentes grosseurs & grandeurs: ces sortes d'Instrumens ne sont pas fabriqués comme les nôtres de bois solides, mais de cannes de roseaux; & ce qui doit paroître fort industrieux, c'est que l'art de les faire consiste à rencontrer un roseau dont la distance des nœuds soit juste dans l'espace qu'il faut pour tel ou tel ton; car la distance de ces nœuds est ce qui les regle à percer les trous. La nature du son de ces sortes de Flûtes doit tenir par conséquent de ce que nous appelons *Hautbois de forêt*; & les moyennes & les plus petites, du Chalumeau, instrument des champs & même des rues, dont nous avons ici un joueur fameux (soit dit sans raillerie), & qui non-seulement en tire un fort beau son, mais outre cela en joue avec un grand goût.

Revenons aux Flûtes des *Turcs*, qui par comparaison avec nos Chalumeaux ou Flûtes à l'oignon, doivent avoir

un son brillant & champêtre , & qui par conséquent doivent s'entendre de très-loin.

La plus grande s'appelle *Davoudi* & sert de basse.

Les moyennes sont , *Kioutcouk Mansour* , *Boqouk Mansour*.

Les plus petites sont , *Ney* , *Guirif* , especes de Fifres ou Flageolets. L'embouchure de ces Flûtes n'est point percée par le côté comme aux nôtres , mais au haut de l'instrument comme la Trompette. Ce qui n'empêche pas que pour la liberté des doigts on ne le joue de côté comme le Basson , d'autant plus que les trous qui donnent les tons sont percés vers le bas de l'instrument.

Leur *Miscal* ou Flûte de Pan est aussi parmi eux en grande recommandation ; & comme cet instrument a sept tuyaux qui font les sept notes de la Musique , la maniere d'en jouer , ou plutôt l'adresse de celui qui en joue , consiste , en passant le rang des tuyaux au bord des lèvres , à saisir le tuyau qui donne la note dont on a besoin : ils ont aussi de ces mêmes Instrumens qui ont jusqu'à vingt-deux tuyaux. Pour jouer dans différens tons ou modes , on glisse dans la concavité des tuyaux des especes de petites boules qui montent ou baissent le ton selon le plus ou le moins de vuide. Cet instrument , qui est fait de bois de roseau , ainsi que les autres Flûtes , doit avoir un son champêtre , tel à-peu-près que ce que nous appellons *Clarinettes* , différent par conséquent de ce que nous appellons *Sifflet de Chaudroniers* ; car les Turcs disent qu'il a le son très-fort & très-mélodieux , & qu'il s'entend de beaucoup plus loin que les autres Flûtes.

Des Instrumens à cordes.

Leurs Instrumens à cordes se jouent soit avec l'archet , soit avec une baguette , soit en pinçant ou battant avec les doigts. Ceux qui se jouent avec l'archet sont le *Rébap* ou Violon d'amour , leur Lyre , & le Violon.

Le *Rébap* ou Violon d'amour est fait d'une coquille de coco. Le dessus de sa circonférence se couvre d'une peau

ou vessie très-fine & transparente , & a une pointe au-dessous pour servir d'appui lorsqu'on en joue. Cet instrument a trois cordes de soie torse , & l'archet prend son mouvement au défaut du corps de l'instrument , parce qu'assez près de là est posé le chevalet. La qualité du son en est moins forte & moins gaie que celle de notre Violon : d'ailleurs ce Rebap ne souffre point de médiocrité. *Georges*, Grec de Nation , Musicien très-célèbre parmi les Orientaux , a poussé si haut la perfection de cet instrument , qu'on désespère qu'après lui on puisse en entendre jouer , ou même qu'il en soit jamais question.

La Lyre n'a que trois cordes , & est à-peu-près de la grandeur de nos tailles de Violon ; mais n'ayant que trois cordes , elle a le son beaucoup plus fort , au moins est-ce ainsi qu'on me l'a assuré , d'autant plus qu'ils n'en jouent pas par-dessus le bras comme du Violon , mais la tenant en l'air , ce qui leur donne la facilité d'en jouer même en dansant.

Leur Violon , pour la forme & l'usage , est de même que parmi nous ; mais comme ils se servent au lieu de corde à boyaux , pour la chanterelle seulement , d'une corde de soie torse , & que de plus ils montent le ton beaucoup plus haut ; leur Violon pour cette raison doit rendre un son plus aigu & plus perçant que le nôtre.

Les Instrumens qui se jouent en pinçant avec les doigts ou une petite lame , & en battant avec les doigts ou avec une baguette , sont le Tambour , Ikitely , Teiour , Baglama , Cara-duzen.

Tous ces Instrumens ont des cordes de fer , excepté le Baglama , qui en a deux de laiton unies , & le Teiour qui en a une de laiton tors ; il est à présumer que ce sont les plus grosses qui sont de laiton.

Le Tambour , appelé ainsi à cause de sa forme , a sept cordes. Il y a en Allemagne une Guitare de cette espece , qui est venue jusqu'à nous , & dont le son est fort harmonieux.

L'Ikitely est à-peu-près le même quant à la forme , mais beaucoup plus petit quant au corps de l'instrument : il n'a

que deux cordes. Nous avons eu à Paris il y a quelques années deux Musiciens Italiens qui jouoient très-bien d'un instrument tout semblable.

Le Cara-duzen a quatre cordes, le Baglama cinq, & le Teiour fix. Tous ces Instrumens ont le corps fait à-peu-près comme nos Guitares, sinon qu'ils ont le manche beaucoup plus long, auquel il y a également des chevilles.

Outre ces Instrumens, ils ont une espece de Tympanon appelé *Moufcat*, de la même forme que nos Claveffins. Cet instrument a trente-deux cordes, de grandeur proportionnée au ton qu'elles doivent donner; mais comme il n'y a pas de touches comme à nos Claveffins, il se joue avec des baguettes, de même que le Timpanon, & étant plus grand il doit être aussi plus harmonieux.

Du genre de Musique des Turcs, & de leur maniere de l'exécuter.

Les *Turcs* n'ont point de Systême de Musique raisonné, à peine notent-ils leurs airs. A ce soin supplée la mémoire. Celui qui compose les airs de musique, les chante à quelqu'un des plus capables; ainsi de l'un à l'autre, ils les retiennent par cœur. De même que parmi nous le Peuple apprend nos chansons ou vaudevilles.

Ils font quelquefois des concerts, où ils emploient les voix & les instrumens, soit ensemble, soit séparément, à l'octave ou même à la double octave, car il est bon de remarquer qu'ils ne font point usage de l'harmonie; ils ont néanmoins deux Timbales d'une moyenne grandeur, l'une accordée au ton sur lequel ils veulent exécuter, & l'autre à la quinte. La premiere donne l'accord ou le ton, & toutes les deux servent de basse, ce qui revient à l'harmonie de nos airs de Musette.

Ils font des préludes au commencement & à la fin de leur concert, de même qu'à chaque morceau qu'ils exécutent.

Ils n'ont point de Musique publique, soit dans leurs Mosquées, soit ailleurs; cependant quelques Moines ou Derviches, se servent de Flûtes & de petites Timbales

pour jouer leurs airs dans des danses d'extase & de ravissement, où ils font accroire au Peuple qu'ils voient Mahomet & les Prophètes. Ils ont de grandes jupes qui traînent jusqu'à terre, de façon que leurs gestes & leur habillement, ne doivent pas peu contribuer à rendre cette danse fort comique.

Le Grand-Seigneur a une Musique, mais celle de son lever est composée seulement d'une voix, qui a pour accompagnement un Violon & une petite Timbale qui sert de basse-continue.

Le Violon que le Grand-Turc a encore est un Aveugle, qu'on dit être fort bon, & qui a une facilité singulière à jouer sur le champ un air, sitôt qu'il l'a entendu.

Sans doute que les *Grecs* Chrétiens, à qui il est permis de s'attacher aux Sciences, cultivent la Musique avec plus de soin que les *Turcs* que leur Loi oblige à l'ignorance.

Les *Grecs* Chrétiens ont une sorte de Musique dans leurs Eglises; on dit même qu'ils ont des morceaux de plain-chant, tel si l'ont veu, que notre *Regina* & notre *Te deum*, mais beaucoup plus gais que les nôtres.

D'ailleurs le genre de la Musique des *Turcs* me paroît tenir beaucoup de l'antique; ce qu'on pourra juger par quelques morceaux de leur Musique, que j'ai joints ici à la forme de leurs instruments.

Selon ce qu'on peut juger de leur modulation, elle ne paroît point décidée comme la nôtre; car le plus souvent le chant par où commence un air, n'a point de rapport à la modulation par où il finit. Le modèle de leurs chants & de leur modulation, n'est presque toujours pris que des sons que donne l'espace de la quarte. Cependant, à les en croire, ils ont des airs qui changent du majeur au mineur, entr'autres la danse de chypre, air qu'ils croient par tradition avoir été fait avant la prise de Constantinople; ce qui me paroît peu croyable, car cet air est d'un chant aussi neuf, aussi agréable, & aussi méthodique que s'il eût été fait tout récemment, & par un de nos Compositeurs & de nos jours. Il est bon de remarquer que cet air est réservé particulièrement pour les jours de grande réjouif-

fance; qu'il se danse à quarante-cinq personnes, & qu'une seule personne mène toute cette danse. M. *Omaca*, Grec de Nation, qui m'a fait ce détail, m'a dit en avoir été lui-même le Coryphée; il m'en a fait quelques figures & quelques pas, qui m'ont paru fort légers & fort agréables.

Dans leurs airs de chant, ils distinguent, m'a-t-on dit, récitatif, air de sentiment & chansonnette. Ils chantent ces airs, & s'accompagnent en même-tems du Baglama, dont le son fort doux laisse à la voix le moyen de se faire entendre. Ils chantent ces airs, dis-je, sous les fenêtres de leurs maîtresses comme les Espagnols: ou bien par délassement lorsqu'ils sont retirés chez-eux: là, dans un cabinet, assis sur une pile de carreaux auprès de quelque belle Georgienne, ils chantent ces airs d'un ton fort doux, & s'accompagnent d'un son encore plus foible. Croiroit-on qu'un Turc sentît tout le prix d'une volupté si sensuelle, ou plutôt si molle, si efféminée? Seroit-il vrai qu'il paroisse que nous les imitions dans nos Romances, auxquelles la Guitare sert d'accompagnement. Un Turc m'a pourtant assuré que s'ils pouvoient faire usage de nos beaux morceaux de Musique, ils auroient bientôt abandonné leurs petits airs & leurs chansonnettes. Oui, Platon auroit persuadé à ces gens là, que la belle & bonne Musique est toujours de préférence.

Revenons au genre de leur Musique. Le ton ou plutôt les agrémens de leur chant m'ont paru presque impossibles à saisir, & quelque attention que j'y aie apportée, je n'ai pu même sentir assez juste les petits intervalles, les nuances dont ils se servent pour passer d'un ton à une autre: il m'a paru cependant que ces nuances reviennent dans le fond, quant à l'intention, à nos accents coulés, ports de voix, & autres agrémens de même nature, dont nous ne faisons usage que pour rendre nos intervalles plus lians & plus agréables.

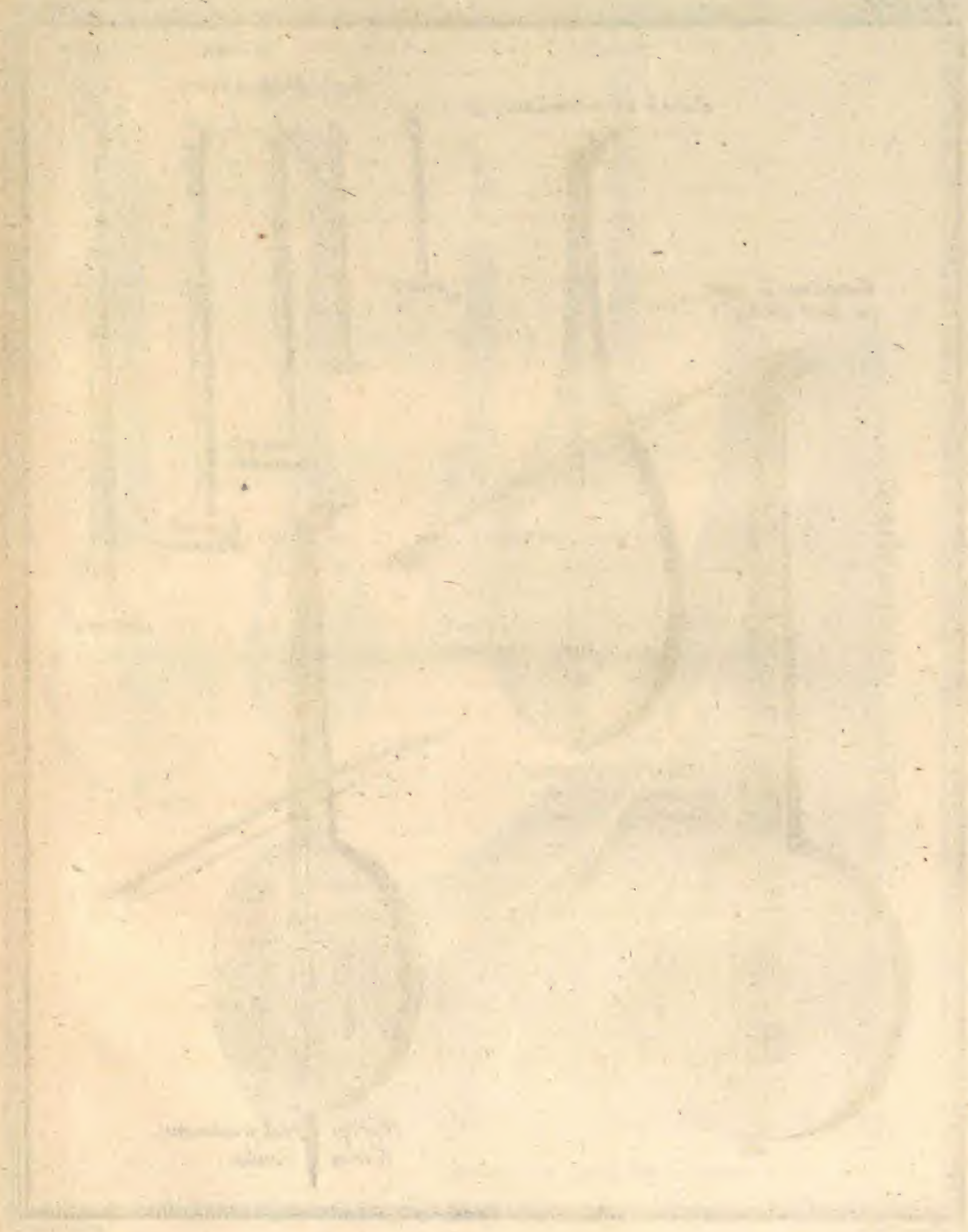
Pour mieux me convaincre, je fus revoir l'homme sensé de cette Nation, duquel je tiens le détail de leur Musique. Comme il me parut très-bien raisonner Musique Tur-

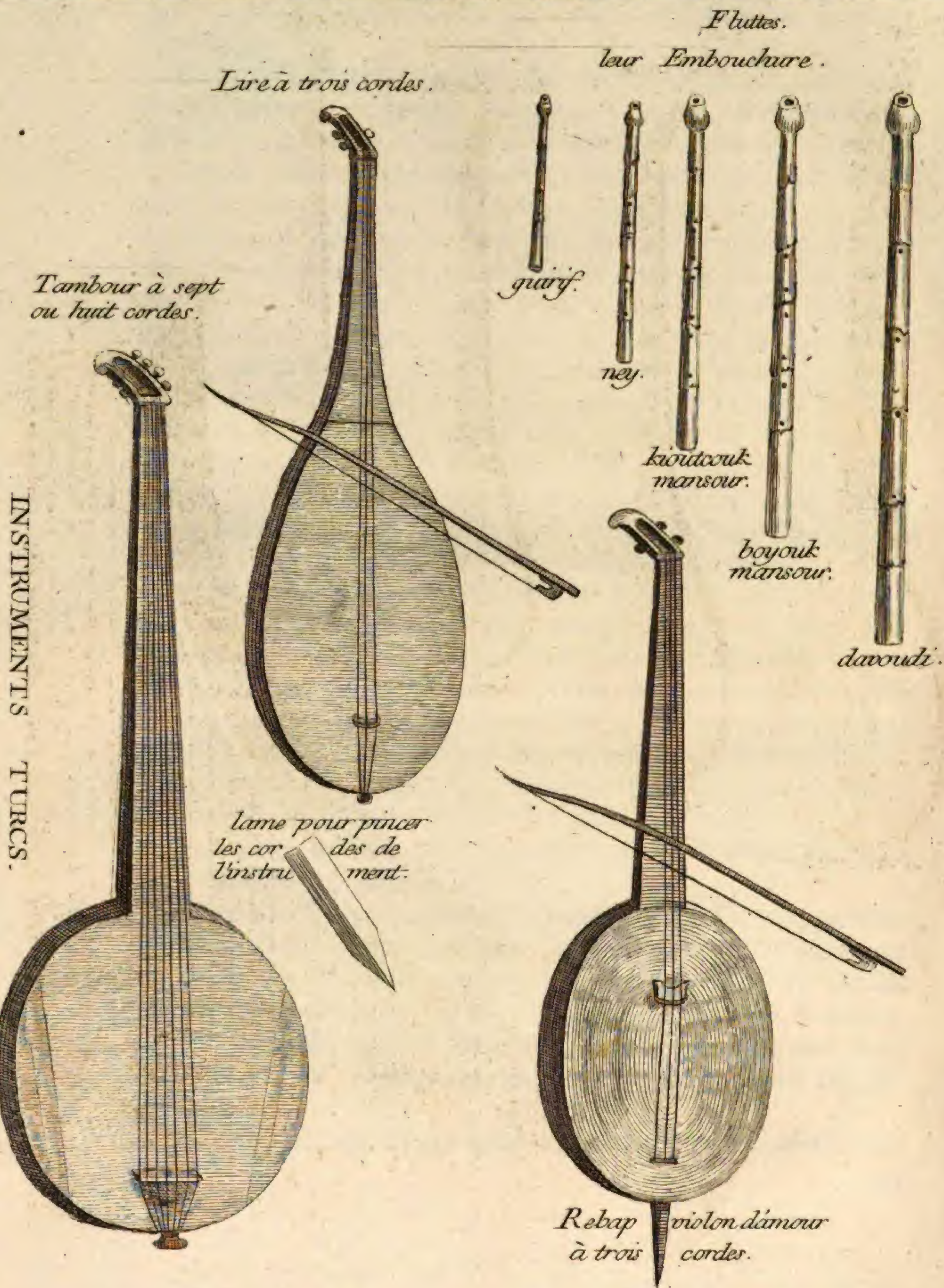
que, je le priaï de me chanter quelques airs, & trouvant en moi un homme sans préjugé, au moins à ce sujet, & qui de bonne foi cherchoit à s'instruire, il n'en fit point de façons.

D'abord, comme on dit, je n'entendis qu'un miaulis à travers duquel cependant j'apperçus que mon homme chantoit juste. Sans m'en tenir à ce premier jugement, je fus le revoir, bien resolu de profiter de sa complaisance à me chanter ses airs; lui de répéter, moi d'entendre, je parvins enfin à distinguer d'avec ses tons principaux, les petits sons qu'il employoit avec beaucoup de subtilité pour passer d'un son à un autre. Pour achever de me convaincre, je voulus essayer de les chanter, mais je m'en acquittai si gauchement, que je me déplus à moi-même, & je sentis fort bien, quand il les chantoit, que le tour & l'accent qu'il y donnoit, alloit bien mieux à l'expression de son chant que le ton françois. Car, supériorité à part, on ne peut disconvenir que chaque chose peut être bien dans son genre, & qu'elle n'est vraiment bien qu'autant qu'elle s'y trouve placée: d'où je pense qu'on peut conclure que leur maniere de chanter n'est pas dans le fond plus ridicule que leur langue, leurs mœurs, ou leurs habillements; au moins j'ai eu tout lieu de n'en avoir aucun doute. Il m'a même semblé que ces petits intervalles tiennent beaucoup du quart de ton dont se servoient les anciens *Grecs*, ce qui donne précisément un caractère distinctif à leur Musique: d'où on pourroit dire que la Musique Françoise est simple, noble & naturelle; la Musique Italienne vive, animée & attrayante; & la Musique Turque ou orientale, molle & lascive.

Ce chant Turc, ridicule d'abord, ou plutôt inappréciable, me parut cependant par la suite différer simplement de la finesse du chant italien, autant que celui-ci diffère du nôtre. Et quoique les *Turcs* n'aient ni Art ni Science, ils seroient bien autant en droit de dire que nos airs sont du plain chant, que nous de dire que leur chant est un miaulis.

Ce n'est pas d'ailleurs qu'ils n'admirent notre Musique,
&



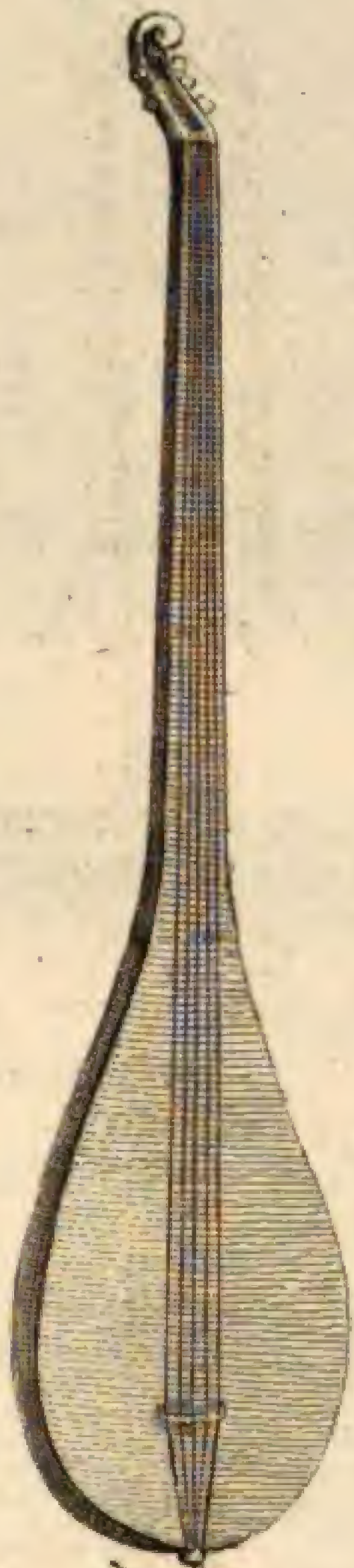


Teiour.



à six cordes.

Baglama.



à cinq.

Cara duzen.

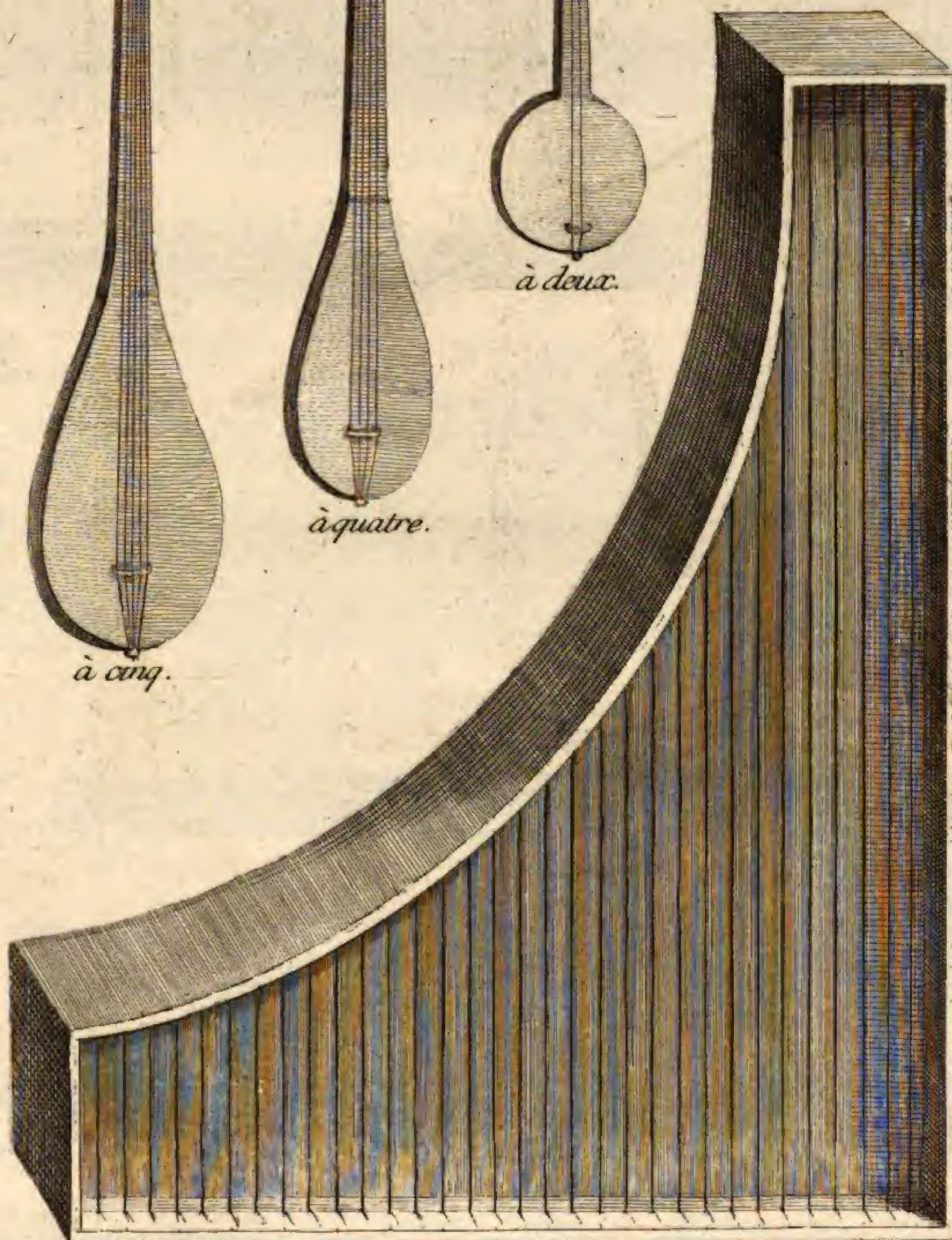


à quatre.

Ikitley.

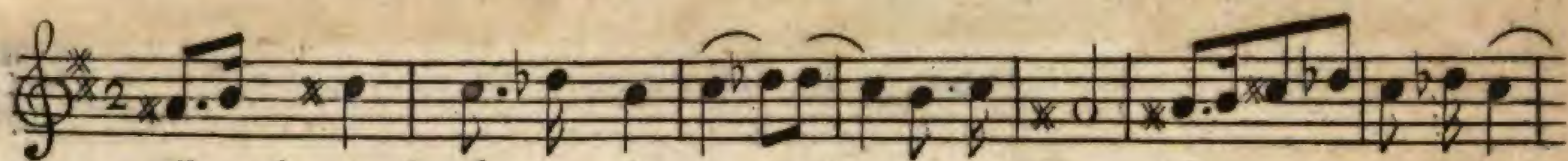


à deux.

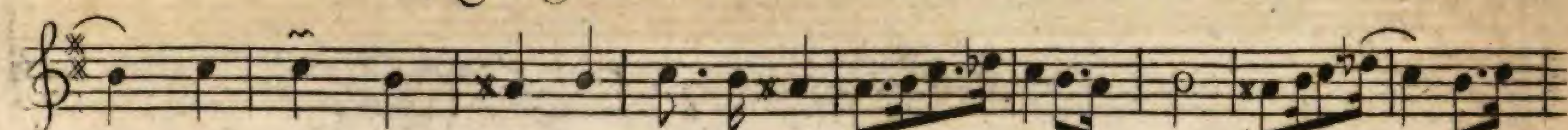


Mouscat a trente deux cordes

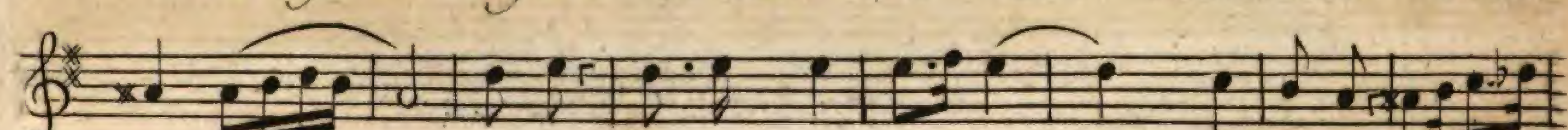
Chanson
Turque




Quel gul bei ah Za ne mahei Ser vire va




num dgianum dgerit me ieter ben dei mah Zou ni ou



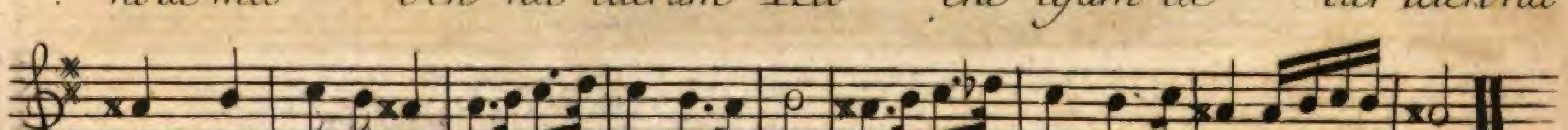
noul ma Kana glama dan Kal ma dibi leh ta



butu va nu dgeur it me ieter ben dei mah Zou ni ou



noul ma ben ha iderum Kio che igam de iter uten ha



agh iar i le Sen gul a thil Ei gon the i ra na

Marche
des Jannissaires



Adagio



moins Lent



plus Gay



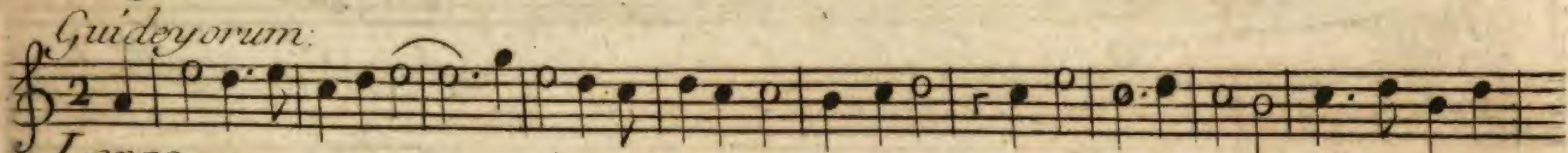
vite



Presto

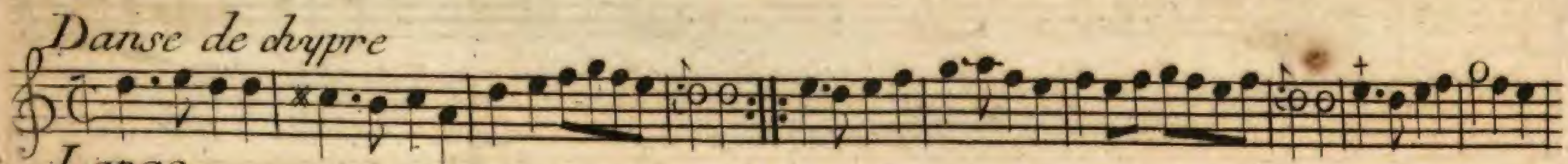
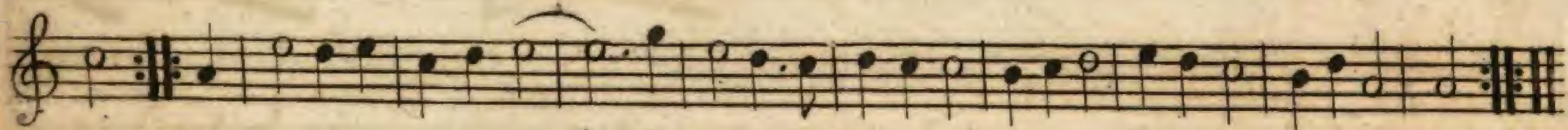


Allegro



Guidoyorum

Largo

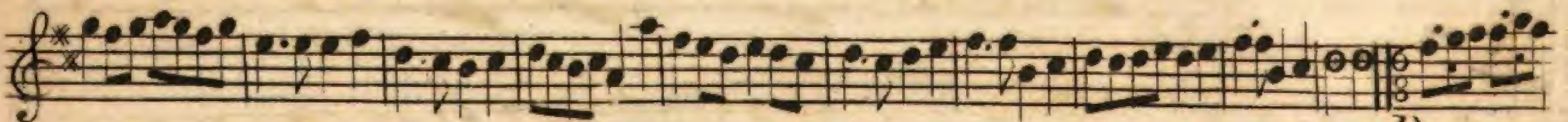


Danse de chypre

Largo



Allegro



Presto



& qu'ils ne fassent grand cas de notre art, de notre méthode, & des vraies beautés que donne le plein de notre harmonie. Mais mon homme en question, ne m'en a pas moins assuré qu'il avoit eu de la peine à s'y accoutumer.

D'abord, me dit-il, il me sembloit entendre crier au feu, & le mélange de sons que vous trouvez si merveilleux, ne faisoit qu'un bruit confus à mes oreilles; mais à la longue, je sentis que vous chantiez avec beaucoup de grace & de dignité; & cet ensemble d'accords de voix & d'instrumens, me parut former une harmonie admirable.

Je ne parlerai point ici de la Musique des Persans, des Mogols, ni des Indiens, qui tenant au genre de la Musique des *Turcs* sont toutes à-peu-près les mêmes, & dont les discussions ne peuvent pas être d'une grande utilité à la perfection de notre Système.

Ceux qui voudront voir de la Musique chinoise, en trouveront dans l'Histoire de la Chine par le R. P. *Du Halde*.





TROISIEME PARTIE.

DE LA MUSIQUE

DES LATINS.

CHAPITRE PREMIER.

De l'origine du Chant des Eglises Chrétiennes.

ON a vu ci-devant que chez les Grecs les fêtes, les sacrifices, les louanges profanes de leurs Divinités fabuleuses firent fleurir la Musique, & nous allons voir que le Culte du vrai Dieu a produit le même effet chez les Chrétiens : en effet, lorsque les fidèles ne furent plus exposés à ces horribles persécutions, dans lesquelles on faisoit mourir les uns, on bannissoit les autres ; lors dis-je, qu'ils commencèrent à se rassembler avec une sorte d'assurance, qu'ils eurent des asiles, des Temples ; leurs premiers mouvemens furent la reconnoissance envers la Divinité, qui par sa miséricorde avoit enfin rassemblé ce troupeau si long-temps dispersé ; & cette Eglise naissante, réunie sous un même Chef, ces Chrétiens dans la simplicité de leurs cœurs, pour élever leur ame à *Jesus-Christ* par des louanges pieuses, chanterent ces divins Cantiques, qui auparavant dans la bouche du Prophète Royal, avoient annoncé la venue, & les graces particulieres du Messie qui les réunissoit tous dans la paix & la concorde de l'Esprit de l'Eternel.

Sans doute que d'après les modes des anciens Grecs, ils

formerent les intonations des Pseaumes, & qu'assemblés dans leurs Eglises ils les chanterent d'abord en chœur & sans trop de regle. On verra qu'ils commencerent peu-à-peu à avoir une sorte de méthode.

Epoques des institutions des Chants de l'Eglise.

Ce fut vers l'an 370 que *S. Ambroise* composa les Chants de l'Eglise de Milan. Il choisit à cet effet pour le Chant des Pseaumes, les quatre Tons authentiques qu'il prit du Systême des *Grecs*; savoir le Dorien, le Phrygien, le Lydien & le Mixolydien; c'est-à-dire que ces modes des *Grecs* servirent de modèle, sans qu'absolument on se soit astreint à les placer sur les mêmes cordes, puisqu'on en voit qui se trouvent un ton ou une tierce plus haut ou plus bas.

Néanmoins comme les seuls Chants des Pseaumes ne parurent pas suffisans pour remplir le zele & l'ardeur des Fidèles, le Concile de Laodicée ordonna qu'on chanteroit entre les Pseaumes des Antiennes & des Leçons. En suite vers l'an 490 *Gélase* ajouta pour les Chants de la Messe, les Graduels, les Traits, l'*Alleluia* & la Préface. Et l'an 590, le Pape *S. Grégoire le Grand* ajouta l'Introïte, le *Kyrie eleyson*, l'Offertoire & Post-Communion, ce qui le mit dans la nécessité de joindre aux quatre Tons authentiques, les quatre Tons plagaux, qui étoient l'Hypodorien, l'Hypophrygien, l'Hypolydien & l'Hypomixolydien, afin d'y faire entrer les quinze cordes de l'ancien Systême. C'est donc vers ce temps-là que les Chants de l'Eglise commencerent à avoir quelque sorte de regle: voyons à présent en quoi consistoit le Systême du Plain-Chant, appelé *Chant Grégorien*.



 CHAPITRE SECOND.

Du Chant Grégorien.

SAINTE AMBROISE choisit d'abord onze cordes du Systême des Grecs, à commencer depuis la note *re* du médion de la basse, jusqu'au *sol* le plus haut de la taille; ce qui faisoit en tout l'étendue d'une octave & d'une quarte. Pour désigner ces sons ou notes, il substitua aux caracteres grecs, les lettres de l'alphabet A, B, C, &c. Ces onze cordes ne donnerent, comme j'ai dit ci-devant, que quatre modes qu'on appella *authentiques*. Ce furent sans doute les cordes qui restoient tant en-haut qu'en-bas, qui donnerent l'idée à S. Grégoire d'ajouter à ces quatre tons, les quatre autres qu'on nomma *plagaux*; ce qui donna le moyen de faire entrer dans les Chants de l'Eglise toutes les quinze cordes de l'ancien Systême.

Le Pape S. Grégoire s'étant apperçu que dans les quinze lettres, A, B, C, &c. les lettres ou sons H, I, K, &c. n'étoient que la répétition, une octave plus haut, des sept premières A, B, C, &c. Il réduisit tous les caracteres des sons aux sept premières, que l'on réiteroit plus ou moins tant en-haut qu'en-bas, selon l'étendue des voix & des instrumens. On se contentoit pour lors de mettre les caracteres comme les Grecs, au-dessus de chaque syllabe du Texte, & toujours sur une ligne horizontale.

Enfin dans l'onzième siècle, environ l'an 1024, Guy d'Arezzo, Bénédictin, inventa un troisième Systême, qui fit bientôt abandonner les deux premiers. Ayant donc remarqué que les noms que l'on donnoit aux notes, & que la manière de les mettre ainsi sur la même ligne, étoit trop embarrassante; il y substitua les six fameuses syllabes *ut, re, mi, fa, sol, la*; de plus il introduisit l'usage de plusieurs lignes parallèles, entre & sur lesquelles il posoit certains points ronds ou quarrés, d'où vint ce

qu'on appella *contrepont*. Ces points depuis s'appellèrent notes , qui selon la position haute ou basse qu'elles occupoient entre ou sur les lignes , faisoient distinguer du premier coup-d'œil les sons graves d'avec les sons aigus ; & afin de marquer plus précisément quel son chaque point représentoit par sa position , il prit les six premières lettres de l'alphabet des *Latins* , qu'il plaçoit au commencement & entre chaque ligne ; par exemple G pour indiquer la note *sol* , A pour la note *la* , &c. De ces lettres il en forma une espece de table qu'on nomma *Gamme* , parce qu'il y avoit joint le gamma des *Grecs* , & *Echelle* à cause de sa forme.

Peu après on trouva l'expédient de différentes sortes de Clefs , qui quoique placées sur une des lignes seulement , comme la Clef d'*ut* , la Clef de *fa* , décidoient très-clairement le nom & la position des notes , & en indiquant leurs diverses situations hautes ou basses , en rendoient la tablature bien plus aisée.

On ajouta aussi un *b* à la note qui rendoit l'expression du *si* , conformément au Système des *Grecs* ; & comme le caractère de ce *b* est tendre , on y joignit l'épithete de *b mol*.

Guy d'Arezzo ajouta de plus la note *sol* , une corde au-dessous du *la* le plus bas , & encore quatre autres cordes , *si* , *ut* , *re* , *mi* au-dessus des plus hautes , & qu'il nomma *Tétracordes des suraiguës*. Ce Système avoit donc vingt-deux cordes , vingt diatoniques & deux *b mols* , ce qui en tout formoit l'étendue de deux octaves & une fixte , étendue qui donnoit deux especes de modes , les uns authentiques , les autres plagaux , dont la gamme donnoit à entendre les notes essentielles *gre sol re : sol re sol*.

Ces points ou notes , ces différentes formes de clefs , & les lignes paralleles où ces divers caracteres se trouvoient arrangés ; tous ces secours enfin rendoient la lecture & l'intonation des notes bien plus facile.

Tel étoit , à le bien prendre , le Système complet du Chant Grégorien. Ce Chant étoit très-simple & très-uni , & ne marchoit que diatoniquement , ou par des intervalles consonans. A l'égard des demi-tons , n'ayant pas les

diefes en usage , ils ne pratiquoient que les demi-tons majeurs que donnent les b mols d'une note à l'autre. Comme ils ne faisoient pas encore usage de l'harmonie , non plus que de la distinction de mode majeur ou mineur ; c'étoit la finale de ce Chant qui décidoit le ton ou mode , & l'intervalle de quarte ou quinte en montant ou en descendant , & sur lequel le Chant rebattoit le plus souvent , décidoit aussi s'il étoit authentique ou plagal. La méthode du Plain-Chant en admettoit douze , & les Musiciens n'en admettoient que huit. Mais à la maniere dont on les décidoit , je ne vois pas qu'il y eût plus d'inconvénient à en admettre douze que huit. Le mode est authentique , si la tonique monte à la quinte , & il est plagal si elle ne monte qu'à la quarte. Les notes qui avoient cette double propriété étoient les cinq octaves C , D , E , G , A ; mais comme entre les sept especes d'octaves , il y avoit celles de *fa* & de *si* , l'une qui ne pouvoit se partager que par la quinte en montant , & l'autre par la quarte , y ayant d'un côté une fausse quinte du *si* au *fa* , & de l'autre un triton du *fa* au *si* : l'une n'avoit que l'authentique , & l'autre le plagal , ce qui en tout faisoit douze modes. Eh pourquoi n'y en auroit-il pas eu davantage , puisque par le moyen du b mol on remédioit à l'inconvénient de fausse quinte & de triton que formoient les notes *fa* & *si* ? Vrais scrupules de l'enfance de la Musique.

Il est bon de remarquer que l'origine d'authentique & de plagal , eu égard au progrès de quinte ou de quarte , peut se définir en deux manieres différentes ; car ou la tonique en étoit elle-même la source par un double progrès , ou le plagal venoit de l'extension de l'authentique.

	Authentique.	Plagal.
Double progrès ,	<i>sol re</i> ,	ou <i>sol ut</i> .
	Authentique.	Plagal.
Extension , . . .	<i>sol re sol</i> ,	ou <i>re sol re</i> .
	Extension.	

Outre cette distinction des modes , on faisoit aussi distinction de diatonique naturel , diatonique b mol , & diatonique b quarre.

On distinguoit encore le mode mêlé, & le mode incomplet, selon que les chants avoient plus ou moins d'étendue.

Le mode étoit incomplet, lorsqu'il ne remplissoit pas l'intervalle de quarte ou de quinte, comme le chant de la Préface, &c. Et il étoit mêlé lorsqu'il remplissoit tant l'intervalle de quinte, que l'intervalle de quarte, tel que le chant de *victimæ paschali*, &c. Mais la principale dénomination de ces modes étoit toujours, premier, second, troisième ton, &c. Les nombres pairs, comme 2, 4, 6, 8, étoient pour les tons plagaux; & les nombres impairs, comme 1, 3, 5, 7, étoient pour les tons authentiques.

Ce système, tout borné qu'il devoit être, n'a pas laissé que de produire de beaux chants, qui quoique simples & unis vont de pair avec ce que nous avons de plus beau dans notre genre figuré. Tels sont ceux du *Pange Lingua*, de la *Préface*, du *dies iræ*, &c. Mais cependant comme les idées innées dans l'esprit de l'homme ne cherchent qu'à se développer successivement, & que les Arts, que tout enfin tend à sa perfection; sitôt qu'on a senti les premiers effets de l'harmonie, on a cherché d'autres genres: de façon que le faux-bourdon fit naître le contrepoint figuré, & qu'enfin la Musique est ainsi parvenue par gradations, au degré de perfection où elle est aujourd'hui.

CHAPITRE TROISIEME.

Epoques & origine du Contrepoint.

L'AN 1018, sous le Pontificat de Benoît VIII, on commençoit déjà à chanter à plusieurs parties l'une contre l'autre. On ne peut douter que ce ne fut *Gui d'Arezzo*, qui, dans ce même siècle, essaya de donner quelque ordre à cette harmonie naissante, qui vraisemblablement ne consistoit que dans ce que nous appellons faux-bourdon des Pseaumes, & qu'on peut regarder comme Contrepoint

simple ; Musique qui dans ces temps gothiques , avoit une forte de pouvoir sur les esprits , puisqu'elle subsista environ deux cens ans à-peu-près dans ce même état : elle tiroit même à conséquence ; car l'an 1316 , le Pape *Jean XXII* déclara par une Lettre Décrétale , qu'il n'entendoit point qu'on mêlât ainsi les chants de l'Eglise de trop d'accords , & d'un trop grand nombre de parties , de peur que ce Contrepoint , par trop figuré , ne vînt à étouffer & embarrasser la noblesse & la simplicité des chants en usage ; mais qu'il n'empêchoit pas d'ailleurs , que les jours de Fêtes solennelles , on ne chantât par quelques accords mélodieux , comme à la tierce , quarte , quinte , ou octave , & non autrement. De-là peut venir que la Musique de la Chapelle de Sa Sainteté , n'est composée que de quatre parties ou voix seulement , & non d'instrumens , excepté un Orgue qui sert d'accompagnement. Soit respect pour ce Décret , soit usage , cette coutume s'est conservée jusqu'au moment présent.

Ce fut donc alors que les *Latins* commencèrent à faire usage des accords : mais cette foible harmonie changea bientôt de face , à mesure qu'on perfectionna le Système.

D'abord on augmenta tellement les cordes , qu'on leur donna jusqu'à quatre octaves d'étendue ; ce qui produisit la facilité de multiplier les parties qui faisoient harmonie. Ensuite on partagea également tous les tons en demi-tons , tant par les *dieses* que par les *b mols* , & on eut par ce moyen un genre de Chromatique plus étendu que celui des *Grecs* : on eût bien voulu essayer leurs *dieses* en harmoniques , mais soit difficulté de les exprimer , soit qu'on les jugeât inutiles , on les réjeta du Système.

Enfin vers l'an 1353 , le fameux *Jean Desmurs* , Docteur de Paris , acheva de perfectionner ce que *Guy d'Arezzo* avoit commencé , & inventa les différentes figures des notes , comme les rondes , blanches , noires , &c. qui font connoître précisément combien chaque note doit durer. Peu après on trouva les signes des mesures , comme le C pour la mesure à quatre temps , le 3 pour la mesure à trois temps , &c. Ce qui joint aux différentes sortes de Clefs , & à leurs différentes positions , fournit tous les
moyens

SYSTEME DES LATINS

Caracteres ou Lettres

du Systeme de

S.^t Ambroise

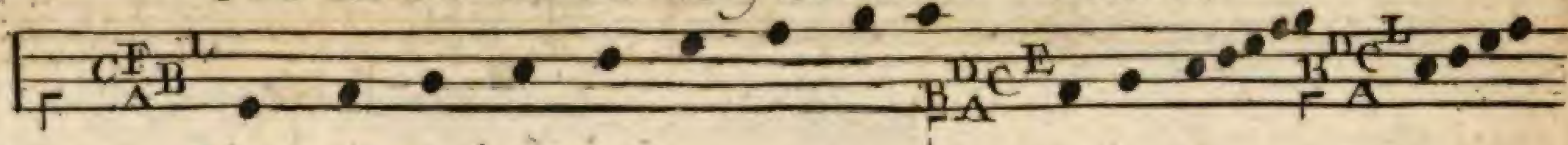
A B C D E F G H I L M N O P Q

de S.^t Gregoire

A B C D E F G a b c d e f g

de Gui Arctin

Sol la Si ut re mi fa Sol la Si ut re



Note ajoutée

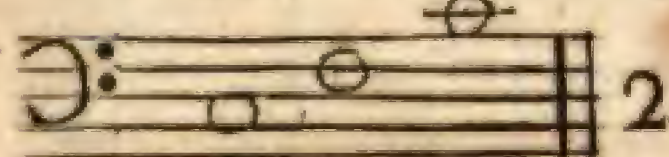
Modi

Aritmetici Plagali

Grecorum vel Ecclesie

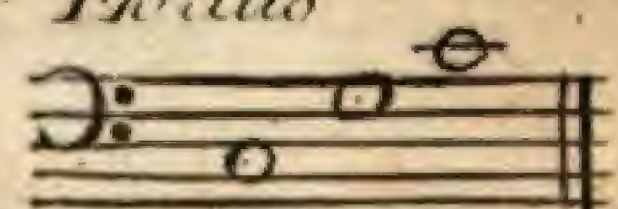
Harmonici Autentici

Secundus



Hypodorii Duo

Nonus Sive Eolius



Quartus




Hypophrygius unus

Refectus hyper Eolius



Sextus vetus

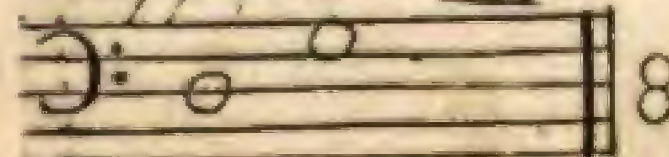


Hypolydi Duo

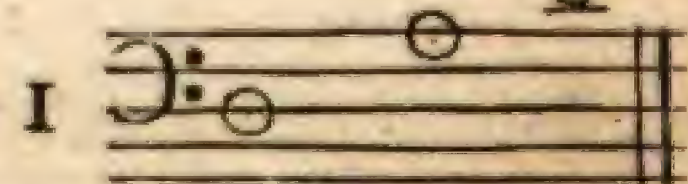
un decimus, vel novus
val jastius Sive jonicus



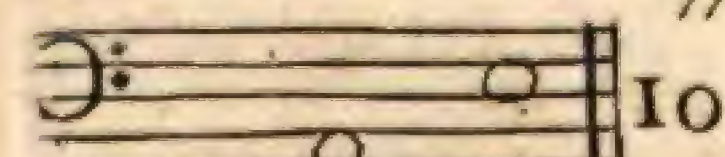
Octavius hyper jastius vel
hyponiolidius



Dorii Duo



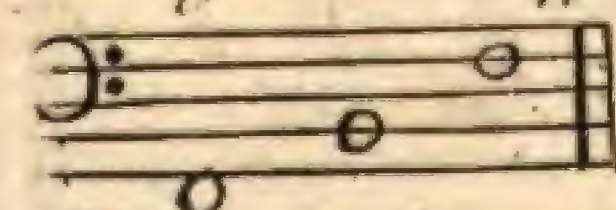
Decimus vel hypo Eolius



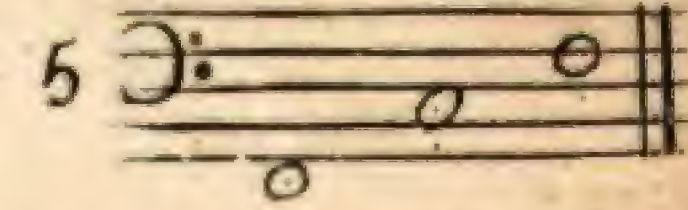
Phrygi Duo



Relectus hyper phrygius



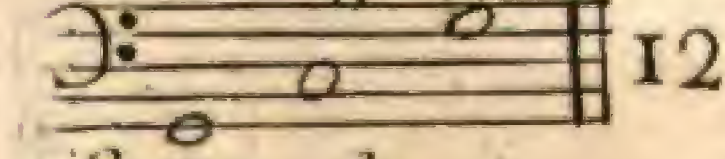
quintus vetus



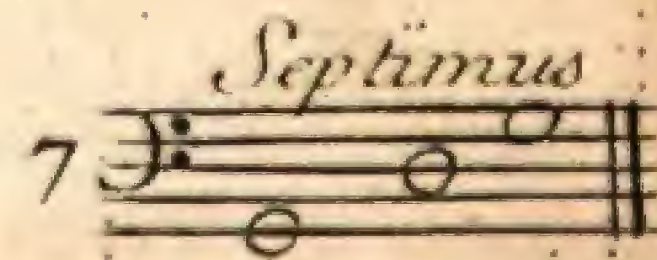
Duo decimus vel Sextus

nonus, vel hypo jastius,

vel hypo jonicus



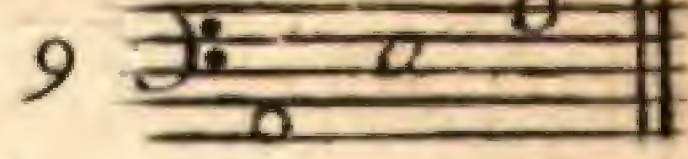
Mixolidii Duo



Secundus



Hypermixolidius Ptolemei octavus



F.

*Differentes issues de l'harmonie
du Contrepoint*

This section contains four staves of musical notation. The first two staves are in treble and bass clefs, showing a complex harmonic texture with many notes and accidentals. The third and fourth staves are in bass clef and feature numerical figures (4, 3, 2, 8, 4, 3, 4, 7, 6, 7, 6, 5, 6) written above the notes, likely indicating figured bass or a specific harmonic progression. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

Miserere del S.^r Allegri

This section contains four staves of musical notation, each with a vocal line and a corresponding Latin text. The text is: "Mi-se-re-re me i De... us,". The notation is in treble and bass clefs, with various note values and accidentals. The text is written in a stylized, handwritten font.

Secundum magnam misericor di am tuam
Secundum magnam misericor diam tu . am
Secundum magnam misericor diam tu . am
Secundum magnam misericor diam tu . am
Amplius Lavame ab iniqui ta . te me a
Amplius Lavame ab iniqui ta te me a
Amplius Lavame ab iniqui ta te me a
Amplius Lavame ab iniqui . ta te me a
et à pec ca to me o mun da me .
et à pec . ca . . to me o mun da me
et à pec . cato me o mun da me .
et à pec . ca . . to me o mun da me .

*Contrepoint figuré
dont le pleinchant est au dessus*

The musical score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The top staff of each system contains a plainchant melody in G-clef, and the bottom staff contains a figured bass in C-clef. The lyrics are written between the staves. The music is in 2/4 time and G major. The lyrics are: "Chris-te re-dem- - ptor om-ni-um ecc-le-si-ae pa-tre", "Chris-te re-dem- - - - ptor om-ni-um ecc-le-si-ae pa-tre", "pa-tris u-ni-cæ So-lus an-te princi", "pa-tris u-ni-cæ pa-tris u-ni-cæ So-lus an-te princi", "tre pa-tris u-ni-cæ pa-tris u-ni-cæ So-lus an-te princi", "pa-tris u-ni-cæ So-lus an-te princi", "pi-um na-tus in-eff-a-bi-li-ter", "pi-um na-tus in-eff-a-bi-li-ter", "pi-um na-tus in-eff-a-bi-li-ter in-eff-a-bi-li-ter", "pi-um na-tus in-eff-a-bi-li-ter".

Chris-te re-dem- - ptor om-ni-um ecc-le-si-ae pa-tre

Chris-te re-dem- - - - ptor om-ni-um ecc-le-si-ae pa-tre

Chris-te re-dem- - - - ptor om-ni-um ecc-le-si-ae pa-tre

pa-tris u-ni-cæ So-lus an-te princi

pa-tris u-ni-cæ pa-tris u-ni-cæ So-lus an-te princi

tre pa-tris u-ni-cæ pa-tris u-ni-cæ So-lus an-te princi

pa-tris u-ni-cæ So-lus an-te princi

pi-um na-tus in-eff-a-bi-li-ter

pi-um na-tus in-eff-a-bi-li-ter

pi-um na-tus in-eff-a-bi-li-ter in-eff-a-bi-li-ter

pi-um na-tus in-eff-a-bi-li-ter

*Contre point figuré
dont le pleinchant est à la Basse*

Chris te redem ptor omniam ex patre pa
 Chris te re dem ptor omniam ex
 Chris te redem ptor omniam ex pa tre pa
 Christe re dem ptor om ni am ex pa tre
 tris uni ex So lus an te prin ci
 pa trie pa tris uni cae So lus an te prin
 tris pa tris uni ex So lus ante prin ci pium prin
 pa tris u ni cae So lus an te prin ci
 pium na tus i nef fa bi li ter
 ci pium na tus na tus in ef fa bili ter
 ci pi um na tus in ef fa bili ter
 pi um na tus in ef fa bi li ter

First system of musical notation. It consists of four staves. The top three staves are vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor) and the bottom staff is the figured bass. The lyrics are: *Hunc cæ lum ter ra hunc ma re,*

Figured bass notation: 4 6 9 6 4 3* 6 9 6 4 6 4 6 7 6 6 3*

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top three staves are vocal parts and the bottom staff is the figured bass. The lyrics are: *hunc omne quod in e is est in e is est Auc*

Figured bass notation: 4 6 4 6 7 7 6 5

to . . . rem ad ven . . . tus tu . . . i Lau =

Queto . . rem ad ven tus tu . . . i

to . . . rem ad ven . . . tus tu . . . i

to . . rem ad ven . . tus tu . . i Lau . . dans

7 6 9 6 4 6 9 6 4 6 9 8 b7 5 5

... dans E . . xul . . tat Can . . ti . . co

... dans Lau . . . dans E . . xul . . tat Can . . ti . . co

Laudans et E . . xul . . tat Can . . ti . . co

E . . xul . . tat Can . . ti . . co

4 6 6 4 6 9 8*6 b b 5 4 6 5 7 *

Contre point Musical

très vite

A men A A men A

A men A men A men A

A men A men A

men A

men A men A

Amen Amen A men Amen A men

men A men A

men amen A men A men A

men A men

A men :: Amen :: a men a men A

men Amen A

F.

[illegible]

P. xxx

men A : men a ÷ Amen A

men A men Amen Amen ÷ A

men A men Amen A A

men A men ÷ A men A

men A men A men A men A

men A men Amen

men A men A men

men A men A

men men A

men A men A

men A men A

men A men A

moyens nécessaires d'exprimer tous les différens caractères des chants, selon l'étendue des voix & des instrumens.

Autre découverte; on remédia enfin à l'embarras des muances, c'est-à-dire, à l'embarras de la dénomination irrégulière des notes de l'octave *ut, re, mi, fa : ut, re, mi, fa* : dissemblance de nom entre les deux extrêmes, & il n'y a pas si long-temps que, soit un Cordelier, soit un nommé *Métru*, soit le *S. de Nivers* (n'importe lequel) trouva par le *si*, la dénomination de la dernière note ou sensible de l'octave. Moyen par lequel, toute proportion gardée entre chaque note, & chaque intervalle, on eut de plus l'uniformité entre les deux extrêmes. Ce qui donna

ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut;

avantage que bien des Nations voudroient envain dissimuler.

C'est donc ainsi que l'harmonie présentée toute brute des mains de la Nature, s'est peu-à-peu augmentée & polie par les différens génies, qui à force d'études & de recherches, l'ayant maniée & pétrie comme à leur gré, ont trouvé des routes inconnues, qui faute d'expérience auroient pu faire douter de leur possibilité: c'est ainsi que les idées une fois transmises, comme par succession, quelques-uns, aidés de ces secours, tenterent de nouvelles découvertes, & après avoir hasardé les dissonances, laisserent à d'autres le soin d'en développer le mystère: car l'idée & l'effet de la chose furent d'abord pressentis, après quoi les loix ont été établies. Ce n'a donc été que par succession de temps que la mélodie & l'harmonie ont été réunies, & c'est de ce juste assemblage que se forma le Système du Contre-point: voyons donc à présent, en quoi ce genre pouvoit consister.



CHAPITRE QUATRIEME.

Système du Contrepoint.

LE Contrepoint est de deux especes , simple & figuré. Le Contrepoint simple consiste à faire note contre-note , & c'est proprement ce que j'ai appelé ci-devant *faux-bourdon* des Pseaumes. Le Contrepoint figuré est de deux fortes , l'un qu'on appelle *fleuris* , & l'autre *musical*.

Le *fleuris* , ou chant sur le livre , est celui que les Musiciens forment , comme à volonté & au moment , par différens accords sur les chants de l'Eglise , tels que les Introïtes , les Antiennes , &c.

Dans ce Contrepoint ils peuvent faire deux , trois ou quatre notes pour une , &c. Syncoper , procéder par degrés conjoints ou disjoints , pendant qu'une note tient ferme. Comme le plain-chant bannit dans ses intervalles toutes fausses relations , les Musiciens peuvent bien dans ce *fleuris* faire des dissonances , mais presque aucunes des diminuées ou superflues qui occasionneroient ces fausses relations , défendues si scrupuleusement.

Il arrive souvent que l'un fait la seconde en même-temps que l'autre fait la tierce , ou bien celui-ci fait la septieme , pendant que celui-là fait la fixte : mais ce mélange informe d'accords , si l'on peut dire ainsi , qui dans une chambre feroit une espece de charivari , malgré ses imperfections , produit un assez bon effet dans nos Eglises , qui sont grandes & vastes , où le plus grossier de cette harmonie se perd dans le plain chant qui y domine assez pour que nos oreilles , qui entendent cette Musique comme dans un lointain , ne soient pas mécontentes de l'effet qui en résulte.

Dans le Contrepoint musical , le Maître de Musique compose plusieurs parties sur un sujet pris du plain-chant ; com-

me une strophe d'Hymne, ou une Antienne, &c. Le sujet à la basse, ou à une des parties supérieures. On y observe le même genre d'harmonie que dans le chant sur le livre, sinon qu'étant écrit, il doit être & plus pur, & plus régulier. Il faut qu'il y ait presque toujours une dissonance d'un temps à l'autre; la dissonance au premier temps; la consonance au second. Il faut prendre la fugue, la réponse, ou la contre-fugue de quatre en quatre mesures, autant que le sujet en fournit le moyen. La grande difficulté dans ce genre de Musique, c'est la modulation; & comme le plain-chant n'a presque point de note sensible, il est souvent très-difficile de décider le mode où l'on est; le seul expédient, pour ainsi dire, c'est d'éviter toutes fausses relations.

Soit que le sujet du plain-chant se trouve au-dessus ou à la basse, souvent dans les repos d'harmonie, même dans les finales, on se sert d'une cadence plagale, ou progression de quarte en descendant d'une quatrième à la tonique, ou bien montant de la tonique à la dominante, laquelle cadence la basse termine, portant toujours l'accord parfait majeur; note qui paroît en même-temps tonique & dominante.

Si le sujet du plain-chant est dans une des parties supérieures, le Contrepoint devient alors bien plus difficile, à cause de la modulation qui en paroît encor plus douteuse; pour lors, dans la basse, on a recours à cette même progression de quinte en montant, pendant quoi le dessus descend de la tierce à la quinte, ou de l'octave à la tierce.

On se sert aussi d'une progression diatonique à la basse en descendant, sur laquelle le dessus monte de la tierce à la quinte, ou de l'octave à la tierce, ou même de la quinte à l'octave; moyen par lequel on évite souvent de monter à l'octave par la tierce au sixte mineure, ce qu'on ne permet point dans ce genre de musique. Enfin le grand art du Contrepoint, est d'enchaîner tellement la modulation par le secours des dissonances, que le mode ne paroisse décidé que dans les repos d'harmonie, encore le plus

souvent ne l'est-il pas ; & c'est même ce qui en fait une beauté , si l'on peut dire délicate , & par cette raison dangereuse à observer. Aussi cette modulation ainsi conduite , comme dans un labyrinthe , fait un effet très-majestueux , quand elle est bien rendue. Ce genre de moduler est si difficile , qu'on peut dire qu'il est comme perdu , au moins quant à la théorie. Pour moi j'en parle ici selon mes faibles lumières , d'autant que nous n'en avons que quelques traités assez médiocres ; aussi je pense n'avoir qu'effleuré cette matière. Nous avons bien feu M. *Guillery* , Maître de Musique de S. Germain l'Auxerrois , fort habile en ce genre , mais il n'a rien laissé par écrit.

Néanmoins , pour que les Connoisseurs puissent mieux juger de la difficulté de cette harmonie , je joins ici plusieurs morceaux de ce genre de musique. Les meilleurs Maîtres de Contrepoint que nous eussions il y a environ un siècle , étoient , *Orlande Lassus* , d'*Hester* & *Mignon*. *Zarlino* , *Kircher* , & autres Auteurs d'Italie en ont bien écrit , mais sans toucher au difficile de cet Art , qui semble par là , aussi bien que la Musique la plus agréable , n'être réservée qu'au seul génie.

Quoique je croie les *François* fort habiles pour le Contrepoint d'Eglise , je pense que les *Italiens* sont fort au-dessus de nous pour le Contrepoint musical ; car je me souviens d'avoir entendu un *dies iræ* à symphonie & à grand chœur , du fameux *Durante* , Maître de musique de Naples , dans lequel entre plusieurs beaux morceaux de différens genres qui me frappèrent ; je distinguai un chœur en Contrepoint de la plus grande beauté : le seul défaut que j'y trouvai (si c'en est un) , c'est qu'il me parut court , & appliqué ensuite ou répété sous d'autres versets. Quelques fugues des trios & des grands concerts de *Corelly* , peuvent servir de modèle pour ce genre de Musique , dont la marche doit être nette , vive , simple , & précise.





QUATRIEME PARTIE.

Etat de la Musique dans les Gaules avant la domination des Romains , & depuis la Monarchie. Ses progrès & l'origine du Systême moderne.

LA Musique, si estimée des Grecs & des Romains, & qui avant eux avoit été si en honneur chez les Hébreux, est aussi fort ancienne parmi nous ; nos vieux Gaulois ne l'ont point ignorée. Cette Nation belliqueuse, bien plus accoutumée à combattre & à vaincre qu'à bien parler & à bien dire, n'étoit cependant pas insensible à la douceur & aux charmes d'un Art qui a fait les délices, ou du moins l'amusement de toutes les Nations. Les Bardes furent les premiers Poètes, comme les premiers Musiciens chez les Gaulois ; en effet, on lit dans *Diodore* de Sicile, que *Bardus*, cinquieme Roi ou Chef des Gaulois, établit en ce temps-là des especes d'Ecoles publiques de Musique, dont il donna la conduite à une Secte de Philosophes Poètes & Musiciens, tirés des *Druydes*, que les Gaulois appellerent Bardes, à cause du Roi *Bardus*.

Ils s'établirent à Montbard ; ils ne s'en tenoient pas seulement à l'éducation de la jeunesse, ils suivoient encore les Armées des Gaulois, marchant ordinairement à la tête, la Harpe ou le Psaltérion à la main, au son desquels ils accompagnoient leurs voix, chantant des Cantiques & des Hymnes qui contenoient les hauts faits des anciens Héros & les vertus des Gaulois, soit pour animer l'Armée au combat, soit même pour la porter à la paix. Par la suite ils assisterent aussi aux combats des Gladiateurs & des Mirmillons, inventés par *Pittacus*, où les spectateurs faisoient *chorus* aux chants des Hymnes ou Stances que chan-

toient les *Bardes* pour animer les combattans , ou célébrer les vainqueurs.

Ils employoient encore la Musique au Culte de la Religion , sur-tout aux funérailles des Grands , dont les effets qui se brûloient avec les corps sur le bûcher revenoient au profit des Druydes , & dont leur part devoit être fort considérable. Ce qui ne manqua pas d'être cause aussi que lorsque *Jules César* eut fait la conquête des Gaules , & qu'il eut aboli les Loix , la Religion des *Gaulois* , & ces sortes de funérailles , si profitables aux Druydes , ces Prêtres & ces *Bardes* se disperferent. Ce n'est pas qu'il n'en restât quelques-uns dans le Pays , puisqu'aujourd'hui même dans la Basse-Bretagne & la Biscaye , on connoît encore le nom de *Bardes* , & qu'en Ecosse & en Irlande , il y a encore des *Bardes* nommés tels & de fonction , qui chantent aussi les faits mémorables , & la généalogie de leur Pays dans des jours de célébrité particuliere. Telle fut donc la Musique chez les *Gaulois* jusqu'à la domination des Romains , Musique , si l'on peut dire , qui , quoique grossiere , devoit être cependant une espece d'imitation de celle des *Grecs* , & même quant à l'objet , puisqu'elle étoit de même , destinée aux combats , aux sacrifices , & sur-tout à l'instruction de la jeunesse ; l'écriture n'étant point encore inventée , c'étoit par des especes d'Hymnes , ainsi que chez les *Grecs* , qu'on enseignoit aux jeunes gens la Religion , l'Histoire , & les faits des Héros du Pays. Enfin tant que dura la domination des *Romains* dans les Gaules , il ne fut gueres question de Musique chez les *Gaulois* , vu la dispersion des Druydes & des *Bardes*. Nous allons voir à présent comment elle reparut depuis l'établissement de leur Monarchie par *Pharamond* , & quel a été son origine & ses différents progrès jusqu'au regne de *LOUIS XIV.*

Origine & progrès de la Musique en France depuis l'établissement de la Monarchie , jusqu'au regne de LOUIS XIV.

Quoique la Monarchie Françoisse se vît solidement établie dès le regne de *Clovis* , les *François* , trop enivrés

de l'ardeur militaire, furent cependant bien tardifs à se civiliser ; & il n'a pas fallu moins de mille à douze cents ans pour voir éclore parmi eux les Sciences & les Arts. En effet la chute de l'Empire Romain, sembla entraîner après elle, celle de tout l'univers, & toute la terre parut comme absorbée pour long-temps dans les ténèbres d'ignorance, que porterent par-tout les irruptions des *Sarazins*, des *Gots* & des *Vandales*.

Néanmoins si les *François* se reveillèrent enfin de leur engourdissement, si les Arts commencerent à percer sous le regne de *François* premier, ce fut la décadence même de l'Empire Romain qui en fut la source ; puisque le principal embelissement de la curieuse Bibliothèque que ce Prince fit assembler, a été dû en partie à la Reine *Catherine de Médicis*, épouse d'*Henri II*, embelissement que procura cette Reine, en faisant apporter de Florence tous les livres & les rares manuscrits qu'elle avoit eus de *Laurent de Médicis*, surnommé le *Pere des Muses*, qui les avoit achetées des *Turcs*, ce qui n'étoit que les restes du pillage qu'ils avoient fait de la fameuse Bibliothèque Impériale de Constantinople, Capitale de l'Orient, qui après la décadence de Rome étoit devenue le centre des beaux Arts.

Que d'incidens ! que de catastrophes ! que de bouleversemens l'Europe n'eut-elle pas à essuyer avant que le désordre qu'avoit apporté la ruine de l'Empire Romain fût en quelque sorte rétabli ? Nous allons voir combien les Muses craintives se montrèrent tardivement en France, & sur-tout par quelles gradations la Musique peu-à-peu s'y est perfectionnée.

Les premiers Musiciens dont il est parlé, vinrent d'Italie, & ce fut par un Traité de Paix, fait avec *Theodoric*, Roi des Ostrogots d'Italie, après la perte d'une bataille, l'an 500 de Jesus-Christ, que ce Prince, par une article particulier, s'engagea d'envoyer à *Clovis* un corps de Musiciens de différens Instrumens, entre autres d'un bon joueur de Guitare. Si ce trait est vrai, il falloit, comme il est apparent, que les Musiciens fussent bien rares en ce temps là, & que *Clovis* en fit grand cas, pour qu'un pareil article fût particulièrement spécifié dans un Traité de Paix.

Il est vrai que la Musique étoit tombée dans les Gaules depuis la domination des Romains , & qu'elle ne commença à être d'usage que dans les Eglises & pour le Culte de la Religion , c'est-à-dire , qu'on psalmodioit ou on chantoit l'Office , même dans les Monasteres ; car *Fauchet* rapporte que *Dagobert* , fort sensible à la Musique , étant allé à l'Abbaye de Romilly pour assister aux Vêpres , fut si touché du chant d'une Religieuse , qu'il demanda absolument à la voir. La vue de cette charmante personne , qui s'appelloit *Nantilde* , acheva ce que son chant avoit commencé , & rendit ce Prince amoureux au point que n'étant pas moins enchanté de sa beauté qu'il l'avoit été de sa voix , il fit rompre son mariage , & épousa publiquement la belle *Nantilde* qui au dire d'*Aimon* , soutint parfaitement la dignité de Reine.

Quoique notre Musique soit bien aussi agréable que le pouvoit être cette psalmodie gothique , on peut à-coup-sûr douter de revoir un pareil exemple.

La psalmodie conserva long-temps son empire , car *Gontran* , Roi des Bourguignons , donnant un repas somptueux au fils de *Chilperic* son neveu , où se trouverent nombre de Prélats , voulut que chacun fît venir ses Chantres , qui psalmodierent des Hymnes & des Cantiques pendant le repas. Il ne manquoit plus au Convives que des habillemens de Moines , pour que cette fête eût tout l'air d'un repas de Chartreux.

Telle étoit la Musique du temps , & qui étoit même en recommandation ; car sous le regne de *Louis d'Outremer* , le Comte d'*Anjou* avoit habitude de se placer au rang des Chanoines dans l'Eglise S. Martin de Tours , & d'y chanter l'Office avec les Chantres. Ce Prince , qui d'ailleurs pouvoit être porté à prendre ce plaisir par un motif particulier de Religion , en étoit-il moins estimable ? Si *David* dansa devant l'Arche au son de sa Harpe , pourquoi les Princes ne chanteroient-ils pas les Louanges du Seigneur ?

On commençoit donc à aimer la Musique en ce temps là , & même bien auparavant sous le regne de *Pepin* , puisqu'on

qu'on avoit vu un jeu d'Orgue qui lui avoit été envoyé par l'Empereur *Constantin Copronyme*, avec un fameux Organiste Grec; ce qui sembleroit faire croire que les Orgues à soufflets sont de l'invention des Grecs Chrétiens. Le prédécesseur de *Charlemagne*, fut aussi le premier qui établit une espece de corps de Musique pour la Chapelle, sous un Maître de Musique ou Menestrel autrement dit.

Cette espece de Musique augmenta quelque peu sous le regne de *Charlemagne*, qui ne succédant pas seulement au Royaume de France, mais y réunissant encore l'Empire d'Occident, eut occasion d'aller à Rome pour y faire son entrée triomphante. Comme il avoit emmené avec lui ses Musiciens, son Maître de Musique eut une dispute avec celui du Pape, en ce qu'il vouloit faire chanter une Messe suivant l'usage de *S. Ambroise*, au lieu qu'à Rome on suivoit celui de *S. Grégoire*: eu égard à l'autorité absolue que ce grand Empereur avoit dans Rome, son Maître de Musique eut la préférence; mais à la fin de la Messe, ce Prince ayant su le sujet de la dispute, renvoya son Maître de Musique, & même en partant de Rome, il amena à sa suite un corps de Musiciens Italiens, qu'il plaça dans la Cathédrale de Tours, pour y chanter l'Office suivant l'usage Grégorien. Epoque & dispute qui prouvent bien qu'il n'étoit encore question dans ces temps-là que de Plain-Chant & de Fauxbourdon, & que la Musique étoit en quelque façon plus avancée en Italie qu'en France, puisque le Système de *S. Grégoire* étoit postérieur à celui de *S. Ambroise*; disputes d'ailleurs qui ne rouloient que sur l'addition du plagal à l'autentique, & dont il est aisé de conclure que c'est à *Charlemagne* qu'on doit le premier établissement de Musique dans les Métropoles du Royaume.

Comme cet Empereur jeta les premiers fondemens de l'Université de Paris, cela donna de l'émulation à ceux qui avoient quelque teinture des Sciences, de la Poësie ainsi que de la Musique, & il se forma alors une société de Musiciens, gouvernés par des Poëtes, à l'imitation des anciens *Bardes*, qu'on appella les uns *Trouveres* ou *Romanciers*, qui composoient les Romans en rimes; c'étoit

les Poètes de ce temps-là : les seconds étoit les Chanterres ou Musiciens qui chantoient les airs, & les Ménestrels qui les composoient ; & le troisieme ordre , étoit les Jongleurs ou Menestriers , les joueurs d'Instrumens qui accompagnoient les voix avec la Harpe ou Guitare, la Vielle , & la Violle avec l'archet. L'on voit même encore aujourd'hui au portail de saint Julien des Menestriers , les trois figures de ces Musiciens. C'étoit un Hôpital en faveur des Musiciens , fondé par *Julien* , fameux Jongleur , dont on voit le portrait peint dans une des fenêtres de l'Eglise , avec tous les attributs de la Musique ; & c'étoit bien le moindre honneur qu'on pût rendre à l'Orphée de ce siecle gothique.

Pour revenir à la société de ces Poètes Musiciens , leur occupation étoit d'aller en troupe dans les Cours des grands Seigneurs , aux Nôces , aux Fêtes publiques chantant des Romances , des Hymnes , & autres sujets convenables selon les occurrences.

Ils s'en alloient donc faisant bonne chere & gagnant beaucoup d'argent , tels que de bons enfans moult joyeux & divertissans. Ils furent encore fort en vogue au retour des guerres de la Terre-Sainte , parce qu'ils composerent quantité de Romances à la louange des Princes guerriers de la croisade ; en quoi ils imitoient les anciens *Grecs* , déclamant ainsi les faits mémorables des Héros.

Ils débitoient aussi des pieces satyriques pour réprimer les vices des Peuples ; & chantoient encore des sujets de Religion , dont ils tiroient de bonnes récompenses , puisque bien souvent les Grands eux-mêmes , comme par honneur , leurs donnoient jusqu'à leurs robes , dont ils avoient grand soin de se parer , pour faire voir au Peuple l'estime qu'on faisoit d'eux.

Il semble que cet usage se soit conservé à l'égard des Comédiens François , auxquels les Seigneurs donnent encore des habillemens ; preuve en même-temps de leur bon goût & de leur générosité , & du mérite de l'Acteur.

Louis le Débonnaire , qui succéda à *Charlemagne* l'an 816 , aimoit tellement son Peuple , qu'il leur donnoit sou-

vent le divertissement des Romances dans les Places publiques, chantées par les Menestrels ou Chanterres que les Jongleurs accompagnoient de leurs instrumens ; mais il ne permettoit point qu'ils chantaient en sa présence autre chose que des faits mémorables & vertueux, concernant les bonnes mœurs pour l'instruction de son Peuple ; sage attention, qui fait également honneur à la bonté & à la vertu de ce grand Roi. Ne diroit-on pas que le scrupule de ce Prince semble revivre encore dans la police de nos Théâtres, & que c'est à cette source de délicatesse que la Nation Françoisse doit l'avantage de chérir la décence & la politesse dans les Spectacles ?

Sous le regne de *S. Louis*, nos Poètes Musiciens furent obligés de changer de note ; car leurs Romances, depuis les guerres des croisades, devinrent si fabuleuses, que se voyant regardés comme des imposteurs, ils prirent la profession de Comédiens spirituels, représentant des sujets pieux, tels que la Passion de Jesus-Christ, la résurrection du Lazare, la conversion de la Magdelaine, &c.

Tel fut long-temps le genre de Musique en France, jusques vers le regne de *François I* ; genre qui, à le bien prendre, n'étoit qu'une vraie psalmodie chantante à une partie seulement ; ce qu'on peut confirmer par le manuscrit des chansons du Comte *Thibaut*, Roi de Navarre, & du Comte d'Anjou, qui se trouve à la Bibliothèque du Roi. Sans doute que ce qui nous reste aujourd'hui de cette Musique gothique, sont les Cantiques, airs des Pèlerins de saint Jacques ou Noël, genre triste dont nous n'avons conservé que la plaintive Romance. Entre tous ces vieux airs, celui des pendus y tient le premier rang, autant par la singularité du chant que par la modulation qui finit par la note d'au-dessous de celle qui commence.

Enfin sous le regne de *François I*, les *Grecs* & les *Latins* sortirent pour ainsi dire de leurs tombeaux, & revinrent nous donner des leçons. L'ignorance se dissipa de plus en plus, le goût des Belles-Lettres se répandit, la face des choses d'esprit se renouvela ; tous les Arts, toutes les Sciences reprirent vie.

Ce fut donc sous le regne de ce Prince , restaurateur des Lettres & des Arts , que la vraie Musique commença à naître.

Indépendamment de la Bibliothèque curieuse que ce grand Roi enrichit particulièrement par les manuscrits des Médicis , il institua l'établissement de trois Chaires , dont une étoit destinée à enseigner les Mathématiques , cette profonde science , à laquelle la Musique appartient à certains égards , & alors ce secours mutuel aida aux *Mersennes* , aux *Salomons de Caux* , &c. à débrouiller les élémens & la science de cet Art , & à former des élèves qui le firent fleurir en France.

François I , qui avoit un grand penchant pour les plaisirs , établit un corps de Musiciens , comme pour former une espece de concert , afin de tenir appartement , & de servir de prétexte aux Dames de la Cour d'y venir plus souvent , même sans être mandées : cet établissement fut regardé comme un effet de l'amour de *François I* , pour la Comtesse de *Château-Briand* ; mais ne peut-on pas dire que les belles passions dans les grands Princes , sont toujours l'avancement des Arts & des Sciences ? Etablissements , palais , édifices , embelissements , tout sous leurs regnes heureux semble naître de la source même des plaisirs.

La Musique trouva encore un moyen d'avancement sous *Henri II* , par nombre de Musiciens Italiens qui suivirent *Catherine de Medicis* à son mariage , & qui donnerent beaucoup d'émulation aux nôtres , qui commencerent à changer leur méthode simple (c'est-à-dire de contrepoint musical) pour se conformer en quelque façon à la délicatesse de la Musique italienne , tant pour la vocale que pour l'instrumentale.

Jusques-là les Musiciens Italiens semblent toujours être l'aiguillon qui nous picque comme des esprits tardifs , mais sans doute que nous pouvons espérer d'atteindre un jour la perfection de cet Art au point de cesser d'être leurs imitateurs.

Ce fut aussi sous le regne de *Charles IX* , que *Jean Baif* , aussi bon Poëte qu'excellent Musicien , commença d'établir

une Académie de Musique dans sa maison paternelle, Fauxbourg S. Marcel, que le Roi même & toute sa Cour honoroit de sa présence, & dont il sortoit fort satisfait.

Baif, outre cela, fut encore le premier qui composa une Comédie en vers françois, dont il donna la première représentation à *Charles IX*, l'an 1567. C'est donc à cet homme si estimable, si animé de l'esprit des beaux Arts, dont il avoit sucé le lait à Venise, qu'on dû la première aurore de Musique & de Poësie. Soit dit cependant sans porter atteinte à la gloire de *Marot*, premier Poëte de réputation qu'ait eu la France. Sa traduction des Pseaumes à l'usage des premières Eglises Calvinistes, fut mise en musique à quatre parties par un excellent Musicien de ce temps-là, dont les chants, quoique très-simples, sont fort expressifs & fort touchans.

Ce fut encore *Baif* (sous le regne d'*Henri III*), avec le Poëte *Ronsard*, & les Musiciens *Beaulieu* & *Salomon* qui composèrent une espece de ballet pour la fête du mariage de *Marguerite de Lorraine* avec le Duc de Joyeuse. *Baif* & *Ronsard* eurent chacun mille écus pour récompense, ce qui dans un siècle si peu riche, prouve leur talent & la magnificence du Prince.

Quelques jours après la Reine, pour faire honneur au mariage de sa sœur, donna une fête où l'on représenta un ballet de Cérès & de ses Nymphes, dont la musique vocale étoit de *Claudin*, & les entrées de ballet de *Baltazarini*, Italien, qui depuis s'appella *Beujoyeux*, l'un des plus excellens violons de l'Europe, que la Reine avoit fait venir d'Italie. Il se rendit si agréable à la Cour par son talent, que la Reine le fit son premier Valet de Chambre.

Henri III, voulant donner une bonne opinion de son zèle pour la Religion, institua une Confrairie qu'on appella *Pénitens*, dont la dévotion étoit de faire des processions, vêtus de grandes robes de toile, la tête couverte d'un chaperon, avec un voile qui leur couvroit le visage; & comme cette procession de phantômes étoit aussi accompagnée d'une Musique pieuse, ce fut un motif d'achever l'établisse-

ment des Musiques chorales dans les Métropoles du Royaume environ l'an 1585.

Henri IV succéda à *Henri III*, & fut un Prince rempli de bonté, de grandeur d'ame, & de toutes les vertus qui font les Héros; mais comme il étoit plus touché du vrai bonheur de ses Peuples & de l'affermissement de la Monarchie, que du faste & de la magnificence, son regne fut de peu d'importance pour la Musique, vu qu'aux mariages qui se firent, les cérémonies n'en furent célébrées qu'à l'ordinaire. Cet Art trouva cependant un asyle à la Cour de la Reine *Marguerite*, qui y fut d'autant plus favorable, qu'elle aimoit la magnificence & les divertissemens, au point même que les Courtisans croyoient ne pouvoir mieux lui faire leur cour, qu'en chantant une chanson qui marquoit assez clairement la bienveillance qu'elle portoit à *Comini*, Maître de Musique de sa Chambre. Voici les paroles :

A ces prés, ces bois & cet antre,
Offrons les vœux, les pleurs, les sons,
La plume, les jeux, les chansons,
D'un Poëte, d'un Amant, d'un Chantre.

La Musique resta à-peu-près dans le même état sous le regne de *Louis XIII*, quoique ce Prince l'aimât particulièrement, & la cultivât même en maître de l'Art, puisqu'on trouve dans la Musurgie de *Kircher* un air noté de sa composition, aussi bien qu'un autre de l'Empereur *Léopold*; ce qui prouve au moins que la Musique étoit tellement en estime dans ces temps-là, que les plus grands Princes se faisoient également honneur de la cultiver & de la protéger.

N'oublions pas néanmoins que *Louis XIII* fut un jour si satisfait d'entendre *Dumanoir* jouer du Violon, que Sa Majesté lui fit expédier des Lettres-Patentes de Roi des Violons; renouvellement des anciennes provisions accordées dès l'année 1328 par *Philippe de Valois*, & qui eurent encore lieu en 1397 sous *Charles VI*, & en 1540 sous *François I*, en faveur de *Jacques Convers*. Même grace que Sa Majesté

LOUIS XV a bien voulu accorder au Sr. *Guignon*, lequel, plus flatté des prérogatives de son talent que des autres avantages de cette place, ne s'en est réservé le titre qu'*ad honores*.

Progrès de la Musique depuis le siècle de LOUIS XIV jusqu'au temps Présent.

La Musique n'eut pas la moindre part aux progrès que firent les Arts sous le regne de *Louis le Grand*. En effet tout sembla animé du même esprit que ce grand Prince, dont l'ame douée des plus heureuses influences, n'étoit sensible qu'à ce qui peut faire la véritable grandeur des Rois; & c'est de lui qu'on peut dire que le but de lui plaire, étoit la route même de l'immortalité. Plans, desseins, il ordonnoit, il jugeoit de tout par ses propres lumieres; il dirigeoit même comme par délasement les fêtes qu'on se proposoit de lui donner, & la bonne grace avec laquelle il y représentoit, n'en étoit pas le moindre ornement. Généreux par sensibilité plutôt que par ostentation; sa maniere de faire un don, étoit plus précieuse que le don même: enfin son heureux naturel & son génie furent l'ame de tout ce qui se produisit de beau sous un regne qui a été pour la France ce que fut celui d'*Auguste* pour l'Empire Romain; regne glorieux pendant lequel ce Monarque affermit pour jamais les fondemens d'une prospérité la plus durable, & dont à présent Sa Majesté LOUIS XV nous fait si bien ressentir les effets.

C'étoit donc sous ces deux regnes si semblables, que les Sciences & les Arts arrivant à leur plus haut degré, la Musique devoit y parvenir aussi, & nous allons voir enfin par quelles gradations nous y sommes arrivés.

LOUIS XIV commença son regne à l'âge de quatre ans & huit mois, sous la régence d'*Anne d'Autriche* sa mere, qui gouvernoit par le ministère du Cardinal Mazarin. Ce fut vers ce temps-là, que ce Ministre fit venir d'Italie les plus fameux Musiciens, pour donner à la Cour la représentation d'un Opéra italien, dont le sujet étoit les

Amours d'Hercule. J'ai eu occasion de voir la partition de cet Opéra , & en l'examinant , le récitatif , morceaux de chant , chœurs , symphonies , airs de ballet , tout en un mot , chant & harmonie , m'a paru dans le même genre que ceux de *Lully* ; j'y ai trouvé entr'autre un sommeil coupé de symphonie , de chant , & de chœurs d'une grande beauté.

Ce fut donc la représentation de cet Opéra , qui donna l'idée à *Perrin* de faire en vers lyriques une Pastorale , dont *Lambert* composa la musique , & qui fut jouée à Vincennes , où la Cour étoit pour lors ; essai glorieux , qui fit regarder *Perrin* comme l'inventeur de la Poësie lyrique , & dont il fut recompensé par des Lettres-Patentes que le Roi lui accorda l'an 1659 pour l'établissement de l'Opéra. Ce furent aussi en partie les chansons en dialogues de *Lambert* , *Perdigal* & *Boiffet* qui aiderent à trouver le secret de cette Musique d'action qu'on cherchoit en vain depuis si long-temps ; parce qu'on avoit cru jusqu'alors que le théâtre lyrique n'étant propre qu'aux sentimens héroïques , semblables à ceux des grandes Tragédies , ne pouvoit souffrir de même que des vers alexandrins. Foibles essais de poësie lyrique , que le Sieur *Charpentier* , de l'Académie Françoise , acheva de perfectionner.

Ce qui contribua beaucoup à débrouiller cet origine d'Opéra , fut M. le Marquis de *Sourdeac* , qui pour satisfaire le grand talent qu'il avoit pour les machines , entreprit pour en voir l'expérience , de former un Opéra chez lui , dont il donnoit de temps en temps des représentations *gratis*. Ennuyé à la longue , ou peut-être incommodé de cette grande dépense , il abandonna toutes ses machines & ses décorations à *Lambert* & à la *Grille*. Ceux-ci obtinrent en place de *Perrin* , le privilège de l'Opéra ; & donnerent en 1670 la premiere représentation de *Pomone* , qui fut exécutée avec beaucoup de succès dans un jeu de paulme , rue Mazarine ; & quelque temps après , *les Peines & les Plaisirs de l'Amour*. L'an 1672 , l'Opéra passa enfin entre les mains du fameux *Lully* , qui le transporta au jeu de paulme de Belair , près le Palais-Royal , où il se joue encore présentement ; & ce grand génie fit pour la Musique ,

Ce que l'incomparable *Quinault* fit pour la Poësie , & tout ce qu'on peut dire à la louange de ces deux grands hommes , qui sont au-dessus de tout éloge , c'est que leurs ouvrages , quoique les plus propres à imiter quant au fonds & à la grandeur de la chose , n'ont eu encore pour ainsi dire que de foibles imitateurs.

Origine du Système moderne.

Ce fut donc vers la fin du siècle passé , que la Musique commença , soit en France , soit en Italie , à sortir du genre du contrepoint. D'abord on augmenta l'étendue du Système , en ajoutant des cordes tant au-dessus qu'au-dessous de celles qu'on avoit déjà ajoutées aux Tétracordes de *Guy d'Arrezzo* ; & nos Claveffins , qu'on appelle à ravalement , ont enfin presque jusqu'à cinq octaves d'étendue , à compter depuis le *sol* le plus grave jusqu'au *fa* le plus aigu ; au lieu qu'un peu auparavant ils n'en avoient que quatre , tels que les Claveffins de *Rukchers*.

Comme on avoit aussi partagé tous les tons de l'octave en douze demi-tons , soit par les dieses , soit par les b mols ; ces demi-tons donnerent occasion de se servir de bien des accords diminués & superflus , inusités auparavant dans le contrepoint. Ces demi-tons , ces accords firent bientôt appercevoir la foible distinction des tons en plagaux & en authentiques : on les abandonna tout de suite à l'usage de l'Eglise. Et pour la Musique , on ne distingua plus que mode majeur & mineur ; & cela , parce que l'harmonie & le goût venant à se développer , on sentit que par quelque note du Système que l'on commençât les degrés d'une octave ou mode ; ce même mode ne pouvoit avoir que tierce ou majeure ou mineure ; alors l'harmonie se trouvant associée à la mélodie , s'arrogea le droit & l'autorité d'assigner la nature de l'un & de l'autre mode , lesquels on jugea devoir être composés nécessairement d'une octave d'étendue. On désigna donc toutes ces notes de l'octave par des dénominations particulières , ne distinguant plus que le majeur & le mineur , ainsi que les genres diatoniques & chromati-

ques ; & sans craindre les prétendues fausses relations , on pratiqua les accords diminués & superflus qui servirent à compléter le corps harmonique ; par où l'harmonie , devenant plus étendue , se montra à proportion & plus libre & plus variée.

Les *Lambert* , les *Boiffet* commencerent à former des chants qu'ils furent terminer par des finales telles qu'à présent , plus agréables & plus définies que les cadences plagales usitées auparavant : ces airs ne furent qu'une foible ébauche des chants nobles & hardis , quoique simples , du fameux *Lully* , qu'on peut regarder , sans réserve , comme le pere de la Musique françoise.

Il faut dire aussi que la Poësie de son côté contribua beaucoup à faire prendre ce premier effor à la Musique ; car sans les *Charpentier* , les *Quinault* , &c. la Poësie lyrique & la Musique seroient restées de compagnie dans le gothique de *Ronsard* & de *Baïf* , où elles étoient auparavant. Ainsi *Quinault* est bien de moitié avec *Lully* dans cet heureux changement.

D'un autre côté on voyoit le bon goût se perfectionner en Italie ; après les anciens *Scarlatti* , *Stradella* , *Bassani* , &c. parut enfin *Corelly* , qui fraya une route qu'il ne dut qu'à son seul génie , de sorte que la noble élégance de ses chants , la pureté de son harmonie , la force de sa composition , ont servi de modèle à tous les Compositeurs de l'Europe.

Si on vit naître en Italie les *Albinoni* , *Valentini* , *Geminiani* , *Bononcini* , *Vivaldi* , *Porpora* , *Vinci* , &c. on eut en Allemagne les *Abaco* , *Telleman* , *Hasse* , *Handel* , & tant d'autres habiles gens qui ne sont parvenus à un si haut degré de splendeur qu'en suivant les traces de ce grand homme.

Telle a été la premiere Ecole de Musique chez ces trois Nations , qui eurent également nombre de grands Maîtres dans toutes sortes de genre de musique , & dont les chefs furent *Corelly* en Italie , *Lully* en France , & *Handel* pour l'Allemagne.

En France on fut borné quelque temps à n'avoir que

Lully ; mais bientôt après parurent les *Bernier* , *la Lande* , *Campra* , *Destouches* , *Clairembault* , *Baptistain* , qui tous s'efforcèrent également de suivre les pas de *Lully*. Nous eûmes enfin pour les Instrumens , les *Marais* , *Forcroy* , l'illustre *Marchand* , le grand *Couperin* , les *Baptiste* , *Senailler* ; ce dernier fut le premier qui composa des sonates de violon , dont les chants simples & pleins d'ame plaisent encore aujourd'hui aux gens de bon goût ; il en est de même des pieces de *Couperin* , qui ont servi comme de modèle à ceux qui en ont composé après lui. Mais le talent , le seul génie enfantoit toutes ces productions ; les élémens de l'harmonie n'en étoient pas moins abandonnés à la volonté & au goût qui en savouroient les délices , sans trop en démêler les raisons. A la vérité nous eûmes *Bernier* qui , dans le voyage qu'il fit en Italie , en rapporta quelques principes à son retour en France ; (car il est à supposer que la fameuse Ecole de Naples ne manquoit pas de grands Maîtres , quoique leurs élémens particuliers ne soient pas parvenus jusqu'à nous ; peut-être parce que ces Maîtres ont une méthode singulière d'enseigner la composition , qui est de ne donner aucunes regles par écrit , mais de se contenter de les expliquer de vive voix , maniere d'enseigner l'art aussi déliée que l'art même).

Bernier , dis-je , s'il n'a rien écrit en ce genre , au moins par les *Senaillier* , le *Clair* , *Chéron* , *Rebel* & *Francœur* , a-t-il eu la gloire , en montrant le premier la bonne harmonie , de faire d'habiles élèves. Les *Masson* , les *Campion* avoient tenté le premier pas dans ces routes épineuses , l'un donna un Traité de composition , l'autre trouva l'ingénieuse regle de l'octave ; ces essais de tous les deux avoient leur utilité , mais ce n'étoient que des regles particulieres. L'effort hardi & glorieux d'assigner des principes d'harmonie , quant au fonds , étoit réservé au seul Auteur de la Basse fondamentale , à cet Auteur dont la force de talent & de réflexion a su percer avec évidence à travers ce voile obscur , & trouver des routes sûres dans ce labyrinthe. Son Traité d'Harmonie servira toujours de base à tous ceux qui pourront écrire après lui en ce genre. En effet il y dé-

montre avec évidence les accords , leur nature , leurs constructions ; il fait leur assigner leur progrès & leur usage : mais ce premier pas fait , suffiroit-il pour mettre notre Système dans toute la perfection où il peut parvenir.

Principe du Système moderne.

Le son , ou plutôt tout corps sonore considéré physiquement , porte avec lui son octave , sa douzième ou quinte , & sa dix-septième ou tierce majeure.

Tel est l'objet mathématique qui consiste dans les rapports qu'ont entr'eux les sons en proportions harmoniques ; & l'objet du Musicien est de les tourner de toutes les façons , les combiner , les renverser , supposer les parties du tout détachées les unes des autres ; on peut aussi les regarder comme successives , les comparer entr'elles , en chercher les différences , &c. pour en faire usage selon les cas.

L'objet mathématique qui prend sa source dans la proportion harmonique , va devenir désormais notre seul & unique guide ; tel est le principe sur lequel sont fondés les différens livres que l'Auteur de la Basse fondamentale a écrit sur l'harmonie : & pour les mettre à la portée de ceux même qui n'ont que quelque connoissance de l'harmonie , tâchons de l'exposer le plus simplement qu'il nous sera possible.



CHAPITRE PREMIER.

Du Son & des Intervalles.

ARTICLE PREMIER.

Définition Physique du Son.

LE Son & le bruit diffèrent beaucoup entr'eux, l'un est composé, & l'autre est simple. Le bruit ne parvient à notre sensation que confusément, & par conséquent ne peut lui causer aucun plaisir, parce que les corps qui forment le bruit n'ayant que des vibrations irrégulières dans leur choc, les couches de l'air n'en sont pas agitées de façon à être appréciées distinctement par l'organe : mais au contraire le son d'une corde tendue, le frémissent d'une cloche, d'un tuyau d'orgue, n'étant rempli que d'un nombre infini de mouvemens & de vibrations régulières, ces vibrations se reproduisent dans les couches de l'air, qui mises à leur tour en mouvement, ébranlent les fibres de l'organe, & ces mouvemens, ces vibrations sont pour ainsi dire autant de Sons qui concourent par leur union à former un Son juste & unique qui vient se faire entendre distinctement à l'organe, & par conséquent lui procure du plaisir.

Mais à quelle sorte de Sons, & comment ces vibrations sont-elles déterminées ? L'épreuve en est aisée. Accordez une Viole ou Violoncelle, de façon que les cordes de l'instrument fassent l'octave, la quinte & la tierce majeure ; sonnez la plus grave : comme le propre des vibrations les plus fortes est d'agir sur les plus foibles, les vibrations de la corde que vous aurez mise en mouvement, par un rapport, une sympathie, ébranleront les autres de façon qu'elles feront entendre les Sons de ces cordes, & voir

leurs différentes vibrations , autant que l'œil & l'oreille peuvent les appercevoir & les apprécier.

Si vous sonnez la corde qui fait la quinte , la corde grave ne fera que frémir , & rendra très-peu de son , par la raison que les vibrations foibles agissent bien moins sur les plus fortes ; mais ces vibrations seront tellement visibles , que vous n'aurez qu'à poser le doigt légèrement sur la superficie de cette corde grave , ses ventres ou nœuds vous rendront très-distinctement soit l'octave , la quinte ou la tierce majeure , suivant les divisions harmoniques déterminées par le doigt.

On voit par ce principe que les principaux intervalles que donne la nature , sont , en les rapprochant , la tierce , la quinte & l'octave ; & de plus , par la comparaison des Sons que donne l'espace de l'aigu au grave dans une double octave , on trouve encore la quarte , la tierce mineure , la fixte majeure & mineure. *Voyez l'exemple.*

Supposez *ut* à la corde grave , la quinte est *sol* , la tierce est *mi* , & l'*ut* son octave. D'*ut* grave à *sol* il y a une quinte , mais de ce même *sol* à l'*ut* aigu il y a une quarte , &c. ainsi des autres intervalles : de sorte que tous ces Sons , donnés par les vibrations de la corde qui sont bien d'abord tierce , quinte & octave , comparés ensemble & réciproquement , sont encore quarte , tierce , & fixte majeure ou mineure , sans compter le mystère des harmoniques de chacun de ces Sons générateurs à leur tour , harmoniques à l'infini , & dont on peut se convaincre par la facture merveilleuse de l'Orgue , où chaque tuyau principal ne paroissant donner qu'un son unique , est cependant toujours accompagné d'autres tuyaux qui donnent en même-temps sa tierce , sa quinte & son octave.

Nous avons donc pour moyens du système harmonique , le son que la nature sembloit nous donner d'abord comme simple ; mais que l'oreille , aidée de la raison , a jugé être composé de différentes parties.

Viendront ensuite les progressions géométriques , les proportions harmoniques & arithmétiques , qui démontrant le principe avec certitude , assureront la base & le

fondement du système, à quoi l'art ajoutera ses découvertes encore plus précieuses; & comme en tout l'expérience d'une pratique judicieuse assure réciproquement l'évidence du système: cette expérience, fondée sur les Ouvrages sublimes & de bon goût, achevera de le perfectionner. Ayant égard néanmoins à ne nous point perdre dans des recherches à perte de vue; car dans tous les Arts il y a un point, passé lequel les recherches ne sont qu'une simple curiosité.

Ces vérités ingénieuses & inutiles ressemblent à des étoiles, qui pour être placées trop loin, ne nous donnent point de clarté.

ARTICLE SECON D.

Moyens de trouver les Intervalles.

Les vibrations du corps sonore nous indiquent divers moyens de trouver les intervalles, ou c'est par le nombre des vibrations, ou par les longueurs de la corde; prenons ce dernier moyen comme le plus simple: mais avant que d'en faire usage, il est bon de savoir ce qu'on entend par progressions géométriques & arithmétiques.

Les progressions géométriques sont formées de rapports géométriques égaux, & les arithmétiques de rapports arithmétiques égaux.

On considère en Musique trois sortes de progressions géométriques:

La progression double ou multiple, comme 1. 2. 4. 8. 16.

La progression triple, comme . . . 1. 3. 9. 27. 81.

La progression quintuple, comme . . . 1. 5. 25. 125. 625.

On verra ci-après que la progression double ou multiple donne les octaves du son proposé, comme $\left\{ \begin{array}{l} ut \quad ut \quad ut \\ 1. \quad 2. \quad 4, \text{ \&c.} \end{array} \right.$

La progression triple les quintes, comme $\left\{ \begin{array}{l} ut \quad sol \quad re. \\ 1. \quad 3. \quad 9, \text{ \&c.} \end{array} \right.$

La progression quintuple les tierces majeures, comme $\left\{ \begin{array}{l} ut \quad mi \quad sol \text{ x} \\ 1. \quad 5. \quad 25, \text{ \&c.} \end{array} \right.$

Si le nombre 1 désigne une corde proposée, & 2 la moitié de cette corde, comme il est d'expérience que la moitié d'une corde donne l'octave, tout nombre double ou multiple ne donnera que des octaves.

De même le nombre 3 qui désigne le tiers de la corde donne la douzième, ou la quinte en réduisant l'intervalle à ses moindres degrés. Ainsi tout nombre triple ne donnera que des quintes.

Le 5 qui désigne le cinquième de la corde donne la tierce majeure, ainsi tout nombre quintuple ne donnera que des tierces majeures. De façon que pour trouver tous les intervalles, il ne sera question que de suivre ces progressions à volonté, & de comparer ensuite ces intervalles les uns aux autres, en suivant la progression arithmétique, comme 1, 2, 3, 4, 5, &c. qui en donne la différence.

On pourroit pousser la table ci à côté jusqu'à l'infini; mais on s'arrête à la douzième progression triple, passé laquelle il seroit inutile d'aller plus loin, puisqu'on ne trouveroit plus que la différence des différences: chose sûrement spéculative & de nulle importance, vu le tempérament qui confond le *si* \times de la douzième quinte avec l'*ut* naturel; c'est-à-dire qui absorbe le *comma* de Pitagore $\frac{1}{72}$ entre *si* \times 531441, & *ut* 524288.



GÉNÉRATION

GÉNÉRATION DES INTERVALLES.

ut, ut, sol, ut, mi, sol, ut, re.

1 2 3 4 5 6 7 8

Octave	Quinte.	Quarte.	Tierce majeure.	Tierce mineure.	Seconde.	Sixte majeure.	Sixte mineure.
<i>ut ut</i>	<i>ut sol</i>	<i>sol ut</i>	<i>ut mi</i>	<i>mi sol</i>	<i>ut re</i>	<i>sol mi</i>	<i>mi ut</i>
1 2.	2 3.	3 4.	4 5.	5 6.	8 9.	3 5.	5 8.

TABLE DES INTERVALLES.

Consonants.	Ton & ses Parties.	Dissonants.
Octave. <i>ut ut</i> 1 2.	Ton majeur. <i>ut re</i> 8 9.	Seconde. <i>ut re</i> 8 9.
Quinte. <i>ut sol</i> 2 3.	Ton mineur. <i>re mi</i> 9 10.	Triton. <i>ut fa</i> 32 45.
Quarte. <i>sol ut</i> 3 4.	Sémiton maj. <i>fi ut</i> 15 16.	Fausse quinte. <i>fa ut</i> 45 64.
Tierce maj. <i>ut mi</i> 4 5.	Sémiton min. <i>sol fi</i> 24 25.	Quinte sup. <i>ut sol</i> 16 25.
Tierce min. <i>mi sol</i> 5 6.	Comma maj. $3^{ce} \left\{ \begin{array}{l} mi \\ ut \end{array} \right. \left. \begin{array}{l} mi \\ la \end{array} \right\} 5^{te}$ 80 81.	Septieme min. <i>mi re</i> 5 9.
Sixte majeure. <i>sol mi</i> 3 6.	Comma min. <i>fi ut</i> 2025 2048.	Septieme maj. <i>ut fi</i> 8 15.
Sixte mineure <i>mi ut</i> 5 8.		Quart de ton enharmonique; différence du demi-ton majeur au demi-ton mineur, d'où résulte un quarante-deuxieme ou environ. <i>ut</i> 128. <i>fi</i> 125.

TABLE DES PROGRESSIONS.

La progression triple des quintes est perpendiculaire , & la progression quintuple des tierces majeures est horizontale.

Progression des quintes.	Progression des tierces majeures.
	1 <i>ut</i> , 5 <i>mi</i> , 25 <i>sol</i> x , 125 <i>si</i> x
	3 <i>sol</i> , 15 <i>si</i> , 75 <i>re</i> x
	9 <i>re</i> , 45 <i>fa</i> x , 375 <i>la</i> x
	27 <i>la</i> , 135 <i>ut</i> x
	81 <i>mi</i> , &c.

CHAPITRE SECOND.

Des Accords & de leur Génération.

ARTICLE PREMIER.

Des Consonants.

COMME le corps sonore est censé porter avec lui son octave, & sa douzieme & sa dix-septieme, sons représentans sa tierce & sa quinte; de ces sons que donne sa résonance je puis former un accord, c'est-à-dire un être harmonieux, composé de différentes parties qui se feront entendre distinctement, ensemble les unes sur les autres; au lieu que le corps sonore, quoique formé des représentans de ces mêmes sons réunis, semble n'en faire entendre qu'un seul.

Les proportions harmoniques m'ayant indiqué les rapports & les comparaisons possibles entre les différens in-

tervalles , j'en puis donc user de même à l'égard des sons qui en résultent , & transposant le grave à l'aigu , & l'aigu au grave , j'aurai par ce moyen de nouveaux êtres harmonieux , que j'appellerai *Consonants* aussi bien que le premier , parce qu'ils sonnent tous entr'eux dans les vibrations qui les produisent.

Le premier composé de tierce , quinte & octave sera censé Consonant parfait , comme formé des premiers intervalles. Les autres engendrés des mêmes vibrations & des mêmes sons , seront aussi Consonants , mais moins parfaits , & renversés , parce qu'ils proviendront de la transposition du grave à l'aigu.

Le premier sera le fondement du mode , du ton , d'où je l'appellerai *accord parfait* de la tonique , tierce , quinte , octave : *ut , mi , sol , ut*.

Le second comme se trouvant sur la corde du milieu , s'appellera *accord de sixte* de la médiate , tierce , sixte : *mi , sol , ut*.

Le troisième se trouvant sur la corde qui domine entre la tonique & son octave , s'appellera *sixte quarte* de la dominante , sixte , quarte : *sol , ut , mi*.

Entre les sons qui composent ces accords , on distingue le son fondamental , le son grave , les sons aigus & les moyens ; par exemple dans l'accord *ut , mi , sol*.

Ut est le son grave & fondamental , *mi* le son moyen , & *sol* le son aigu.

Entre ces accords , on distingue aussi l'accord fondamental , & les accords renversés.

L'accord fondamental est celui dont les tierces sont directes ou de suite , comme *ut , mi , sol* , & aussi parce qu'il est le premier trouvé.

Les autres qui en sont engendrés , & qui viennent de son renversement , comme *mi , sol , ut* : *sol , ut , mi* , sont appelés *renversés* , parce qu'ils viennent de la transposition ou renversement du grave à l'aigu , ou de l'aigu au grave , en conservant néanmoins les mêmes notes de l'accord ; d'où il faudra se ressouvenir de distinguer pour tous les accords.

Son fondamental ,

Accord fondamental ou direct.

N ij

<i>Son grave</i> , . . .	{ Accords renversés & par définition anticipée.
<i>Sons moyens</i> , . . .	Accords consonants.
<i>Sons aigus</i> , . . .	Accords dissonants.

ARTICLE SECOND.

Raisons , nécessité , & origine de la Dissonance.

La Dissonance naît d'un son étranger ajouté aux résonnances du corps sonore ; ce son mettant les vibrations dans une espèce de violence & de combat , de ce choc il en résulte une agitation dans notre organe , d'où nous sentons plus vivement la Dissonance que la consonance : c'est un trouble , un doute d'un moment qui nous rend bien plus agréable le calme de la consonance , & qui la faisant souhaiter , la fait reparoître avec bien plus d'agrément. Ainsi tous parfaits & agréables que sont les consonants , il est comme d'une espèce de nécessité d'y joindre les dissonants , qui seront comme les noirs ou les ombres dans un tableau , qui servent à en relever les clairs avec plus d'éclat ; moyen de variété absolument nécessaire. D'abord l'accord de la tonique doit rester tel qu'il est , simple & unique de son espèce ; ainsi c'est à une autre corde qu'il faut ajouter cette dissonance.

Le premier intervalle que donne la résonnance harmonique d'*ut* , est *sol*. C'est donc cette note qui , devenant à son tour corps sonore elle-même , sera propre à recevoir cette Dissonance ; ce son étranger ajouté à la consonance.

Quel son doit être ajouté à l'accord de sol , quinte au-dessus d'ut.

En se conformant à la construction de l'accord d'*ut* qui se présente en tierces directes , il est tout simple d'ajouter à l'accord *sol* , *si* , *re* , une autre tierce qui seroit *fa* , dissonance mineure qui doit descendre à *mi* , son de l'accord

d'*ut* ; on a par ce moyen la liaison immédiate qu'il doit y avoir entre ces deux cordes , *ut* & *sol*.

Fa ajouté à l'accord *sol* , *si* , *re* , fera donc une étiquette pour le reconnoître dorénavant , & le différencier par sa nature de l'accord parfait *ut* , *mi* , *sol* ; lequel simple & unique de son espèce , & se conservant toujours tel , fera le commencement & la fin de la marche des accords , & le point où se réunira le cercle de toutes les phrases d'harmonie.

Quel son doit être ajouté à la sous-dominante fa , quinte au-dessous d'ut.

Quoique le corps sonore ne donne la quinte au-dessous que par des frémissemens , cette quinte ne laisse pas que de donner le moyen de partager l'octave par la quarte , comme *sol* donne celui de la partager par la quinte.

Puisqu'il est de nécessité que *fa* cette quinte postérieure ait liaison avec *ut* qui l'a engendré , & même avec *sol* qui lui est antérieur ; la dissonance qui lui sera donnée , quoique par un moyen différent , doit concourir au même but , c'est-à-dire , qu'elle doit avoir liaison avec l'un & l'autre accord. Je prends d'abord son accord parfait *fa* , *la* , *ut* , auquel j'ajoute forcément la fixte *re* , qui dissonnera avec la quinte *ut* ; deux notes qui , soit de progrès , soit de communauté de sons , auront une liaison avec les deux accords d'*ut* & de *sol*. Double emploi qui servira beaucoup à développer & augmenter en même-temps le progrès d'harmonie des premiers sons donnés.

Fa , *la* , *ut* , *re* fera donc un nouvel accord qui se joindra ou immédiatement par lui-même à l'accord d'*ut* , ou médiatement par le moyen de l'accord de *sol* ; mais *ut* servira également de terme à ces deux dissonants.

On verra dans la suite que ces accords suffiront seuls pour démontrer avec évidence la nature , le progrès & l'usage des dissonants , & que leurs sons formant les degrés de l'octave , ils fixeront aussi l'harmonie qui y convient.

ARTICLE TROISIEME.

Origine de la neuvieme , de la onzieme , de la quinte & septieme superflue , & de la septieme diminuée.

Les tables des intervalles nous indiquant des accords tels que la neuvieme , onzieme , & la quinte superflue , &c. qui passant les bornes de l'octave , excèdent les accords précédens , il nous reste à trouver ces derniers par les mêmes voyes qui nous ont procuré la découverte des premiers.

Ces accords ayant plus d'extension que l'octave , qui est la borne impénétrable de la septieme , ils ne peuvent se trouver que par une tierce ou une quinte ajoutée au-dessus , ou plutôt au-dessous de ce dissonant primitif ; car il est tout simple de l'ajouter au-dessous , parce qu'alors le son avec lequel la neuvieme ou la onzieme supposent encore la septieme , en représentant ainsi l'artifice qui les découvre , leur fixe en même-temps la route qu'ils doivent tenir. La neuvieme se trouvera donc communément par une tierce , & la onzieme par une quinte ajoutée au-dessous du son primitif & fondamental de la septieme qu'elles représentent , & l'une & l'autre auront par conséquent le même cours de cette septieme , dont elles tiennent lieu.

Comme la quinte & la septieme superflues , & les renversés de cette espece naissent de la note sensible du mode mineur , il est tout simple que l'accord de la septieme de la dominante qui comprend cette note , en forme la construction , soit par une tierce ou une quinte ajoutée au-dessous de lui , & démontre en même-temps le progrès des sons qui composent ces accords.

A l'égard de la septieme diminuée , qui prend de même sa source dans le mode mineur , il est bon de savoir quant à présent , que comme son accord vient prendre pour un moment la place de celui de la septieme de la dominante , ou même si l'on veut à la faveur de la note sensible , la place de l'accord de la seconde note du ton , dont il ne diffère que d'une tierce , non plus que de celui de la dominante ;

il est bon, dis-je, de remarquer que cet accord de septieme diminuée a le même progrès & la même liaison que ces deux autres accords, dont il emprunte les sons; ce qui lui donne en effet une force de caractère qui contraint cette tonique de paroître après lui : mystere caché de rapport & d'intimité qu'on ne peut trop admirer.

CHAPITRE TROISIEME.

De la construction des Accords.

ARTICLE PREMIER.

Ce que c'est qu' Accord direct ou fondamental, & Accord renversé.

ON entend par Accord fondamental, tout Accord en tierces directes. Par exemple : *ut, mi, sol* est un Accord parfait fondamental : *sol, si, re, fa* un Accord de septieme fondamental. Et tout autre Accord qui n'aura pas cette construction, sera censé Accord renversé. Par exemple : *mi, sol, ut*, ou *sol, ut, mi*, sont bien des Accords consonants de même nature, de même espece que l'Accord parfait *ut, mi, sol*, qui leur donne origine; mais ce ne sont que des Accords renversés qui lui appartiennent seulement par représentation, & qui ne proviennent que de la transposition du grave à l'aigu, & de l'aigu ou moyen au grave.

Si, re, fa, sol est un Accord dissonant, de même espece que celui de la septieme de la dominante qui lui donne origine, mais il en est renversé; c'est la même raison que dans les consonants.

Toutes fois donc qu'un Accord ne passe point les bornes de l'octave, & qu'il est construit en tierces directes, tel que l'Accord parfait *ut, mi, sol*, ou l'Accord de septieme *sol*,

Des Longueurs de la Corde

Ut Sol Ut Mi Sol Ut Re
2 3 4 5 6 8 9
quarte 6^{te} maj 6^{te} min.

INTERVALLES
provenants des divisions de la Corde
Consonants

1 2 2 3 3 4 4 5 5 6 3 5 5 8
octave quinte quarte 3^{ce} maj. 3^{ce} min. 6^{te} maj. 6^{te} min.

Dissonnants
8 9 32 45 45 64 16 25 5 9 8 15 125 216 34 100 108 125
2^{de} triton fausse 5^{te} 5^{te} Superf. 7^{em} mi. maj. 6^{em} dimin. Sup. 2^d Sup.

Ton et Ses parties

8 9 9 10 15 16 24 25 80 81 12 128
Ton maj. Ton mi. Semi maj. S. min. Comma maj. Com. mi.

Harmoniques ☉ Harmoniques Son aigu
Accord parfait Sons moyens
representant le corps Sonore
Sous Harmonique Son grave accord fond.
Corps Sonore et fond.

ACCORDS

Consonants

Dissonants

8
dont Les Sons Se touchent
de L'aigu de L'aigu
7^{eme}
ou ou
au grave au moyen, diminués, Superflus.
Renversez
6 4 7 6 5 x4

ACCORDS

Du Mode Majeur

6 4 7 5 6 3 2 7 x4
Tonique et Ses Renversez Dominante et Renv Soudominante et Ses renver
ACCORDS

Du Mode Mineur

6 4 7 5 6 3 2 7 x4
Tonique et Ses Renversez Dominante et Renv Soudominante et Ses renver
ACCORDS

Neuvieme et renvers ex

onzieme et renversez

particuliers au mode mineur

7^{me} *diminuee* et renversee

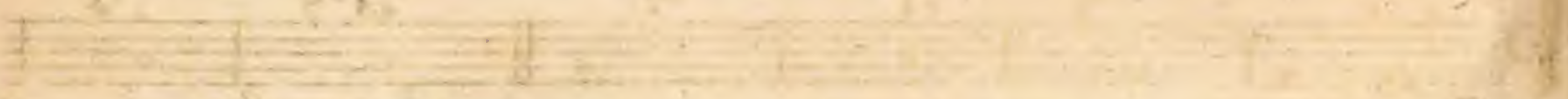
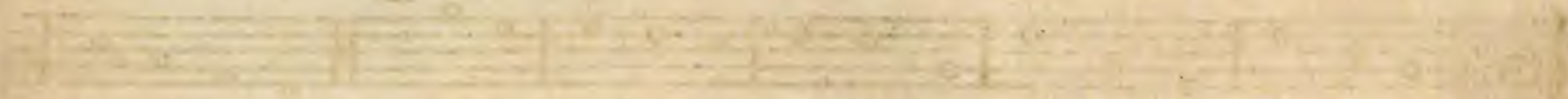
5^{te} *Supersflue* et

modifications 7^{me} Superflue et 5^{le}

1773

1773

1773



fera l'accord de tierce & fixte , ou quarte & fixte , accords renversés de l'accord parfait d'*ut* , on sera sûr d'être dans le mode de cette tonique ; bien entendu que la même règle a lieu pour les autres accords toniques.

ARTICLE TROISIEME.

Des Accords Dissonants.

Les Accords Dissonants viennent , comme je l'ai dit ci-devant , d'un son étranger ajouté à un accord parfait , telle est la septieme ajoutée à l'accord de la dominante du mode. Cet accord est composé de tierce majeure , quinte , & septieme sur la dominante. Les accords qui viennent de son renversement , sont : la fausse quinte , tierce & fixte sur la note sensible ; la petite fixte majeure , tierce & quarte sur la seconde note du ton ; & le triton , seconde & fixte sur la quatrieme.

Observez que les sons qui constituent le caractère principal de ces accords dans celui de la dominante , sont la septieme mineure & la tierce majeure , lesquelles notes conservent toujours cette propriété dans les renversemens de cet accord ; & qu'ainsi dans celui de la fausse quinte sur la note sensible , cette note même & la fausse quinte conservent cette propriété , ainsi que dans celui de la petite fixte sur la seconde note , la fixte majeure & la tierce : & dans celui du triton sur la quatrieme , cette note même & le triton ; notes caractéristiques à considérer.

Quant aux renversemens , il en sera des dissonants comme des consonants , & ces accords étant composés des mêmes notes que la septieme qui leur a donné origine , ils représenteront par conséquent le même mode & la même modulation.

A l'égard de la septieme de la seconde note du ton , il est bon de remarquer que son accord n'est regardé comme fondamental que quant à sa construction directe , mais que l'originalité n'en appartient qu'à la grande fixte de la quatrieme note , & ce n'est que pour plus de suite dans la méthode que je prends ici cette septieme , eu égard à l'ordre

direct ou renversé ; car lorsqu'il s'agira d'origine & de propriété , la quatrième note *fa* reprendra les droits de sous-dominante. Ainsi l'accord de septième de la seconde note est composé de tierce , quinte & septième. Dans le mode mineur la quinte est fautive.

Les accords renversés : la petite fixte , tierce & quarte sur la sixième note. Dans le mode mineur , quarte superflue.

La seconde , quarte & fixte sur la tonique. Dans le mode mineur , fixte mineure ; & même quoique originale , la grande fixte , tierce & quinte sur la sous-dominante ; dans le mode mineur , tierce mineure.

Ce qui fait le caractère de ces accords , comme de tous en général , ce sont les sons dissonants , leur nature & leur progrès , aussi bien que le degré de l'octave où ils se trouvent placés.

Les accords renversés de celui de la septième de la dominante la représentent toujours ; de même ceux-ci représentent bien la septième de la seconde note quant aux renversemens ordinaires , mais dans le fond c'est la grande fixte de la sous-dominante qu'ils représentent quant à l'origine & à la modulation.

Telle est donc la différence de l'accord de septième de la dominante , & de celui de la seconde note du ton , ou pour mieux dire de celui de grande fixte de la sous-dominante , vu son double emploi. Mais il y a de plus deux autres accords dissonants , la neuvième & la onzième qui excèdent les bornes de l'octave , venans l'un d'une tierce , l'autre d'une quinte , ajoutées au-dessous du son fondamental d'une septième quelconque , & ayant la suspension à l'aigu , & la suspension au grave.

La neuvième est composée de tierce , quinte , septième , neuvième , & la septième en doit être retranchée , étant en pareil cas comme son surnuméraire. Pour lors cette neuvième prise ainsi sur la tonique , à qui elle est naturelle , & dont elle suspend l'accord parfait , pourra se renverser ; par ce moyen elle fera sur la médiane , tierce , fixte & septième. Sur la dominante , quarte , quinte & fixte. Sur la seconde note , . . . seconde , quarte & septième.

La onzième est composée de même en tierces directes ,

& en total , tierce , quinte , septieme , neuvieme & onzieme. Mais comme la septieme & la neuvieme y sont deux sons surabondans , ils peuvent être souvent retranchés par goût , & par une raison encore plus forte ; c'est que cet accord proprement ne faisant que suspendre la septieme de la dominante , il est plus à propos de bannir cette septieme un moment , puisqu'elle va paroître après la onzieme. Communément cette onzieme , dite quarte , est composée de quarte , quinte , octave , & prise ainsi sur la Dominante ; elle pourra aussi se renverser , & fera sur la tonique , seconde & quinte , & sur la seconde note , quarte & septieme. Si on ajoute la quarte à l'un & la quinte à l'autre , ces accords viendroient alors du renversement de cette onzieme avec sa septieme , & on auroit de plus un accord de grande sixte avec seconde ; sixte , quinte & seconde sur la quatrieme note.

Ces accords renversés de la neuvieme & de la onzieme appartiendront encore au même mode , à la même modulation que la septieme qui leur donne origine.

Il est bon de remarquer que le grand effet & la richesse de ces accords de neuvieme & onzieme viennent non-seulement de leur extension par-delà l'octave , & de ce qu'ils font entendre une double dissonance (car il est aisé de s'appercevoir que le même son qui fait neuvieme & onzieme , fait encore septieme dans l'un & dans l'autre , avec la tierce ou la quinte du son grave ; deux sons de tierce & de quinte , qui représentant le fondamental en tant que septieme , indiquent en même-temps l'artifice qui a trouvé ces deux nouveaux dissonants & le progrès qui leur est naturel) ; mais le grand effet & la richesse de ces deux accords viennent encore de ce qu'ils font entendre *sol* , *ut* & *re* , les trois principales qui constituent les degrés de l'octave , & particulièrement *ut* & *re* , les deux sons dissonants de la grande sixte , ce qui leur donne une intimité merveilleuse , à l'un avec la tonique dont la neuvieme fait suspension , & à l'autre avec la dominante , dont la onzieme fait également desirer l'accord ; rapport aussi intéressant à développer que celui de la septieme diminuée avec les accords de la seconde note du ton & de la dominante.

ARTICLE QUATRIEME.

DES DISSONANTS DIMINUÉS ET SUPERFLUS.

De la Septieme diminuée.

La Septieme diminuée, introduite dans l'harmonie par le goût & le seul génie des Compositeurs qui l'ont mise en usage, ne peut prendre son origine que dans la nature & la construction du mode mineur, qui monte d'une façon, & descend d'une autre; c'est-à-dire, que sa fixieme & sa septieme notes sont majeures en montant, & mineures en descendant; comme *mi*, *fa*, *sol*, *la* : & *la*, *sol*, *fa*, *mi*. Variété que l'on trouve renfermée dans l'accord de Septieme diminuée, puisqu'on y voit en même-temps *fa* naturel, & *sol* dieze; propriété dont le mode mineur tire sa plus belle expression, & sa plus grande énergie.

Cet accord ne peut être formé que de trois tierces mineures, dont le son fondamental est la note sensible; quoique l'oreille semble entendre sourdement la dominante, d'où on pourroit soupçonner un double son fondamental dans bien des accords, & sur-tout dans celui-ci: ce qui ne sert qu'à mieux prouver l'empire de la dominante, & de sa tierce majeure ou note sensible, qui semble la reproduire à son tour.

Cette Septieme diminuée, est composée sur la note sensible de tierce, fausse quinte, & septieme.

Les accords renversés, sont sur la seconde note, tierce, fausse quinte, & fixte majeure; sur la quatrieme, tierce mineure, triton, & fixte; & sur la fixieme, seconde superflue, triton & fixte.

De la Quinte superflue.

Cet accord prend de même sa source dans le mode mineur; ce n'est autre chose que l'accord de la dominante ajouté sur la médiate: il est composé de tierce, Quinte superflue, septieme & neuvieme; & on peut à son gré, en retrancher la neuvieme, ou encore mieux la septieme.

Cet accord de Quinte superflue vient encore de l'accord de septieme diminuée, ajouté sur cette médiane, au lieu de l'accord de la dominante; & pour lors, c'est un accord de onzieme mineure avec Quinte superflue, septieme & neuvieme; & pour parler plus simplement, ce n'est autre chose que cette onzieme ou quarte qui prend la place de la tierce de l'accord précédent. On fait quelquefois la fixte superflue ou diminuée, & même aussi la tierce & la quarte diminuée. Comme ces accords sortent des regles ordinaires de l'harmonie, c'est au Compositeur à savoir ne s'en servir qu'avec raison & jugement, & qu'autant qu'il y est entraîné par le chant & par quelque expression particuliere. Il est cependant vrai de dire que ces accords de fixte superflue viennent d'une septieme de seconde note d'un mode mineur, sur laquelle on ne craint point de faire la tierce majeure avec la fausse quinte; effet qui donne en même-temps la sensation de deux modes, & de deux modulations à la fois: moyen précieux à qui fait s'en servir à propos.

De la Septieme superflue.

Cet accord est ainsi que les précédens, composé de celui de la dominante, mais ajouté sur la tonique, & fait quinte, Septieme superflue, neuvieme & onzieme. Pour plus de simplicité, on le chiffre seulement par $\frac{7}{2}$ ce qui veut dire seconde, quarte, quinte, & Septieme superflue.

Cet accord se fait encore par le moyen de celui de la septieme diminuée, ajouté aussi sur la tonique; ce qui fait dans le fond septieme, neuvieme, onzieme & treizieme: mais on le chiffre seulement par $\frac{7}{2}$, ce qui veut dire seconde, quarte, fixte mineure, & Septieme superflue; & il n'est différent du précédent, que par cette treizieme ou fixte au lieu de la tierce.

Il est bon de remarquer que les renversemens de ces différens accords de quinte & septieme superflue, peuvent avoir lieu quelquefois sur des points d'Orgue, & que les sons qui les composent ont le même cours que dans les

septiemes qui leur donnent origine, & qu'ils représentent le même mode & la même modulation.

Les accords paroissent infinis, eu égard à leur nombre & à leur variété, mais sitôt qu'on vient à ne les considérer que selon leur nature & leur progres, soit consonants ou dissonants, directs ou renversés, soit accords de suspension ou de supposition, on est surpris de les voir tous engendrés par les seuls trois accords d'*ut*, de *fa*, & de *sol*, majeurs & mineurs. C'est alors, que m'écriant du fond de moi-même : *ô Altitudo Divitiarum!* j'admire la Nature, qui sage & prodigue également dans ses dons, semble renfermer tout l'art de l'harmonie dans le corps sonore. Phénomene aussi merveilleux que caché, dont on est forcé de remplir des volumes, & dont peut-être toute la substance pourroit se renfermer dans un feuillet.

CHAPITRE QUATRIEME.

De la nature & du progrès des Accords Consonants & Dissonants.

IL s'agit à présent de voir comment le progrès des sons qui forment des intervalles consonants, soit majeurs ou mineurs, ou des intervalles dissonants majeurs, mineurs, diminués ou superflus, est fixé par les phrases harmoniques *ut, sol, ut : ut, fa, ut : ut, fa, sol, ut.*

Le même corps sonore qui nous a donné les intervalles, les accords, leur construction, leur nature, va à présent nous donner leur progrès. Ce même corps sonore est lié de nécessité avec les accords qu'il engendre; car remarquez que pour engendrer ces phrases :

<i>sol sol sol.</i>	<i>ut ut ut.</i>	<i>re re.</i>
<i>ut sol ut.</i>	<i>ut fa ut.</i>	<i>fa sol.</i>

Il y a un son immobile dans le passage d'un accord à un autre, qui fait comme un lien pour joindre ces trois accords

ensemble, & les tenir comme inséparables; de sorte que les accords qu'engendre le corps sonore retournent ainsi à leur principe.

sol sol sol

Dans la phrase *ut, sol, ut.* le son aigu du premier accord, est censé devenir le grave du suivant, & retourner ensuite à l'aigu, sa première place.

ut ut ut

Et dans l'autre phrase d'*ut, fa, ut.* le son grave du premier accord est censé devenir le sous-aigu du suivant, & retourner ensuite au grave. Ce son réputé comme immobile, outre qu'il sert à la liaison d'un accord avec l'autre, sert de plus à préparer l'oreille à recevoir la dissonance; mais avant que de voir quel progrès elle doit avoir, voyons un peu ses différentes natures ou especes.

Les Accords Dissonants, soit directs ou renversés, sont de trois especes: la première, ceux dont les sons se touchent: la seconde, ceux où il se trouve quelque intervalle superflu: la troisième, au contraire quelque intervalle diminué.

De l'espece des Dissonants dont les sons se touchent, sont: (vu l'octave sous-entendue & naturelle du son grave de tout accord fondamental): la septième & la seconde, la fixte avec la quinte dans la grande fixte: la tierce avec la quarte dans la petite fixte; la neuvième avec l'octave sous-entendue du son grave, ou même avec celle de la tierce qui l'accompagne, & la onzième ou quarte avec sa quinte.

De l'espece des superflus, sont: la seconde, la quarte, la quinte, & la septième; par extraordinaire, la fixte.

De l'espece des diminués, sont: la fausse quinte & la septième diminuée: quelquefois la tierce & la quarte par excellence.

La liaison de ces dissonants, leur progrès, tout se découvre d'abord; ce mystère si riche de l'harmonie (si l'on peut dire) se développe dans la seule phrase *ut, sol, ut.* Car *fa*, septième mineure de *sol*, & quinte diminuée de *si*, descend à *mi*, pendant que *si* au contraire, tierce majeure de *sol* ou quarte superflue de *fa*, monte à *ut*; représenta-

tion d'une double dissonance, soit mineure ou diminuée, majeure ou superflue, que l'on peut découvrir, en supposant tout à la fois le direct & le renversé; d'où il s'en suit que dans quelque combinaison qu'on se trouve, le *fa* mineur ou diminué descendra toujours, & que le *si* majeur ou superflu montera: principe qui peut s'étendre sur tout accord quelconque de cette même nature.

A l'égard de *re* consonant, il monte ou descend *ad libitum*; autre propriété des consonants, & qui en général leur assigne leur progrès. Pour le *sol*, qui n'a qu'un reflet de dissonance qu'il partage avec *fa*, il reste comme son commun, ou est censé retourner à *ut*, d'où il étoit parti.

La raison de ce que tels ou tels sons ont un progrès forcé, ou que d'autres ont l'arbitraire, est bien simple. C'est que la destination des premiers est fixée par la nature au chemin le plus court, qui est toujours de prendre le plus petit intervalle; c'est-à-dire, que la note *si* par exemple montera plutôt à l'*ut* que de descendre à *la*, ainsi que *fa* descendra plutôt à *mi* que de monter à *sol*, & cela parce qu'il n'y a qu'un demi-ton d'un côté, & un ton de l'autre; & plus encore par l'impénétrabilité de l'octave du son grave qui repousse la septième & la contraint ainsi de descendre.

Quant aux autres sons *re* ou *sol* consonants, qui ont également un ton au-dessus ou au-dessous, ils ont tous deux l'arbitraire; par où l'on voit clairement que la différence du consonant au dissonant est sur-tout ce qui contraint le progrès dans les uns, & laisse l'arbitraire dans les autres.

Dans la phrase d'*ut*, *fa*, *ut*, on découvre une autre propriété ou progrès; car dans *fa*, *la*, *ut*, *re*, accord de la sous-dominante, *re* monte à *mi*, pendant qu'*ut* reste, & cela afin que les sons suivans deviennent consonants entr'eux & avec la basse; car tel est l'unique but que se propose la nature dans tous les mouvemens des sons, soit qu'ils montent, restent ou descendent.

Dans la phrase d'*ut*, *fa*, *sol*, *ut*, la note *re* au contraire reste immobile pendant qu'*ut* descend par la même raison de convenance.

dans

pag. 112
Liaison d'un accord a un autre
par le Son Commun

P. XXXVII
Dissonnants
de trois especes

I^o dont les Sons se touchent, 2^o Diminués, 3^o Super

de Laigu au grave de Laigu au moyen

Preparation de la diss. par le Son Commun ou le progres Diatonique

Diff. Double Son Commun
Son Commun progres diatonique Son Commun
en quoy Consiste la perfection
de cette Phrase
demi ton

Progres Diatonique en demi tons dans presques toutes

les parties, ala faveur du quel
la disson. est introduitte

Sans au cun Son Commun

Salvation de la dissonnance

intervalle mineur descend descend
et diminue qui descend Come 5^{te} diminuee Come 3^{ce} mineure descend ala basse
Come 7^{eme} mineure

P. XXXVIII

Intervalle
majeur et Sup.

Arbitraires

qui monte Comme 3^e majeure

Comme 6^{te} majeure

Comme 4^{te} Superflue

monte dans la basse

N'étant ni dissonant et ni maj. ni mineurs d.

43 56 x4 5 3 8 6 5 3

intervalle maj
Seulement

qui monte Comme 6^{te} majeure

Comme 4^{te} majeure

Comme 2^e majeure

monte a la basse

6 5 6 4 2 7

inter. mineur
Seulement

arbitraires

qui reste Comme 5^{te} juste

tierce min.

Comme 7^{eme} min.

reste dans la Basse

3 7 3 5 8 3 8 5 3

Autre Employ et progrès de la grande 6^{te}
Et de la quinte

6^{te} reste

5^{te} descend

Arbitraires

6^{te} reste

5^{te} descend

Arbitraires

6 5 4 2 5 3 7

*Maniere
de preparer Et de Sauver toutes les
Dissonnances*

*par la Syncopé dont le
Son commun est la
dissonnance ou par le d. ton*

Son permanent

The musical score consists of nine staves. The first five staves are in bass clef and show various dissonances marked with numbers (2, 4, 5, 7) and accidentals (*). The sixth staff is in bass clef and shows dissonances marked with numbers (4/3, 7, 2, 6, 2, 6/4, 7). The seventh staff is in treble clef and shows dissonances marked with numbers (7, 2, 6, 2, 6/4, 7). The eighth staff is in bass clef and shows dissonances marked with numbers (2, 7, 6/4, 7, 6, 7). The ninth staff is in bass clef and shows dissonances marked with numbers (2, 7, 6/4, 7, 6, 7). The score is divided into two sections by a brace. The first section is labeled 'accords permanents' and the second section is labeled 'dissonnances'.

Ces deux sons *ut*, *re*, ont donc un double progrès, une double propriété; ce qui leur vient du double emploi, l'un dans la grande sixte de la sous-dominante, & l'autre dans la septieme de la seconde note: car dans le premier cas la sixte *re* monte, & fait la fonction de dissonance majeure, *ut* restant à sa place, au lieu que dans le second, *ut* fait la fonction de dissonance mineure, descendant diatoniquement, pendant que *re* tient ferme; ce qui leur vient sans doute de ce que n'ayant rien entr'eux de diminué ni de superflu, ils semblent par-là, quoique dissonans, tenir encore dans ce double emploi de l'arbitraire des consonans. Arbitraire cependant que les consonans en général ne conservent ordinairement qu'autant qu'ils n'ont pas au-dessus ou au-dessous d'eux un demi-ton qui les détermine à monter ou à descendre.

A l'égard des accords diminués ou superflus, il est incontestable que tout ce qui est diminué doit forcément descendre, & que par opposition, tout ce qui est superflu doit monter.

Pour la neuvieme & la onzieme, étant deux accords de même nature que la septieme mineure qu'ils représentent encore l'un par la tierce du son grave, l'autre par la quinte, & faisant ainsi double dissonance, ils doivent syncoper (loi à laquelle eux seuls ne peuvent se soustraire, comme accords de suspension & de supposition), & d'ailleurs étant réputés de la classe des dissonances mineures, ils doivent aussi forcément descendre. Enfin telle est la loi fixe & générale, dictée par les phrases qu'engendre le corps sonore, que pour faire la liaison d'un accord à un autre, il faut qu'entre les accords il y ait toujours quelque son commun, & sur-tout si l'on passe à un accord dissonant; car ce son dissonant doit être précisément un son commun de l'accord précédent, à moins qu'on n'en soit dispensé par le progrès de demi-ton sensible; privilège particulier de l'accord de la dominante, & sur-tout de la septieme diminuée qui n'a aucun son commun avec la note du ton.

La communauté de sons, sert donc non-seulement à la

liaison de ces accords entr'eux , mais nous fournit en même-temps le moyen de préparer (comme je viens de dire ,) & de sauver la dissonance , indiquant le mouvement & le progrès auquel elle est entraînée suivant sa nature. Il n'est pas inutile de répéter ici pour principe général que tous les accords majeurs ou superflus doivent monter , & que tous les mineurs ou diminués doivent descendre , & que communément tout son dissonant doit procéder diatoniquement , & doit être un son commun de l'accord qui le précède ; ce qu'on appelle syncoper ou préparer , loi d'obligation , sur-tout pour la neuvième & onzième , autrement dite quarte ; & dont cependant on peut être dispensé dans les accords de la septième de la dominante & de la septième diminuée , à la faveur de la note sensible : l'on procède diatoniquement à la dissonance , sans qu'il soit question si l'on veut de la syncope. A l'égard de ce qu'on appelle sauver , comme je le répète encore , tous les sons ou accords , n'importe quels , monteront ou descendront selon leur nature indiquée.



 SECTION SECONDE.

 CHAPITRE PREMIER.

Des Modes & de la Modulation.

ARTICLE PREMIER.

Origine du Mode Majeur ; harmonie convenable aux degrés de son octave.

LE même principe qui nous a conduis jusqu'à présent, fera encore notre guide pour trouver le mode majeur & le mineur, leurs degrés & leur harmonie.

Le Mode Majeur existe dans la nature, puisque ses principales notes, sa tonique, sa médiate, & son octave sont données par les vibrations du corps sonore, & que de plus ce même corps sonore faisant frémir sa quinte au-dessous, on a encore par ce nouveau moyen sa quatrième & sa sixième note, de même que sa quinte au-dessus lui a donné sa seconde note, & sa septième ou sensible. Ainsi supposant cette tonique *ut* entre sa quinte au-dessus, & sa quinte au-dessous : par exemple, *fa*, *ut*, *sol*. Et ayant par ce moyen toutes les notes qui forment l'échelle d'une octave, il ne s'agit à présent que d'approcher ces notes en degrés conjoints, afin de pouvoir parcourir successivement les degrés compris depuis le son grave d'une tonique jusqu'à son octave ; & pour cet effet il n'est question que de joindre ensemble ces deux tétracordes : *ut*, *re*, *mi*, *fa* : *sol*, *la*, *si*, *ut*.

Le premier laisse un vuide qu'il semble qu'on ne puisse franchir pour aller rejoindre le second, par la raison, sans

doute, du repos donné par le demi-ton *mi*, *fa*; & qui plus est, par la difficulté d'intonation des trois tons de suite, *fa*, *sol*, *la*, *si*, & de ce qu'il n'y a pas de son commun de l'accord de *fa* à l'accord de *sol*; mais on franchit ces difficultés à la faveur de la dissonance du double emploi, dissonance qui non-seulement servira de son commun pour la liaison de l'un à l'autre accord, mais même forcera encore l'oreille à désirer le passage de cette quatrième à la dominante; car si ce nouveau son commun a servi de liaison, combien à plus forte raison ne doit-il pas faire désirer le passage de son accord à celui de la dominante, sur-tout ayant été lui-même l'objet de la dissonance? Moyen qui facilitera encore l'harmonie convenable à la seconde note du second tétracorde, par ce même accord de grande fixte, laissant toutefois, si l'on veut, à la quatrième note le droit d'être fondamentale en passant à la dominante, comme à la tonique; privilège qui lui vient de la force de sa nature & de son empire sur l'oreille, & de ce que les notes *sol*, *la*, *si* devant en pareil cas appartenir au mode d'*ut*, ne peuvent avoir pour basse fondamentale *sol*, *re*, *sol*; progression qui malgré l'imperfection de *fa* tierce mineure de *re*, seroit censée du ton de *sol*, pendant que le dessus seroit dans le ton d'*ut*, sans compter les deux quintes de suite, entre les sons *re*, *ut*,

sol, *fa*.

sol, *re*.

défaut qui ne peut se trouver entre les sons *sol*, *fa*,
ut, *si*.

dans la progression *ut*, *sol*. *ut*, *sol*.

Or la vraie marche de cette basse fondamentale se trouvera renfermée dans le progrès d'une dominante ou d'une quatrième à sa tonique, ou de cette quatrième à sa dominante, telle que *sol*, *ut* : *fa*, *ut* : ou *fa*, *sol*. sans oublier le progrès de cette tonique à une de ces notes, tel que *ut*, *sol* : *ut*, *fa* : ce qui seul suffira pour trouver l'harmonie de toute octave quelconque.

Telle est donc la voie la plus sûre d'établir un principe

qui doit donner les degrés de l'octave & leur harmonie ; de ne prendre pour notes fondamentales que les seules engendrées par le corps sonore , & les seules propres à les renfermer dans un mode unique.

Or ces notes *ut* , *fa* , *sol* , & les accords qu'elles fournissent engendrent en même-temps , & les degrés de l'octave & leur harmonie , & la basse fondamentale de cette harmonie , la marche de cette basse fondamentale & les progrès des sons qui composent ses accords ; la nature & la raison se trouvent d'accord , soit que la quatrième note aille à la dominante , ou retourne à la tonique.

Octave en montant : *ut* , *re* , *mi* , *fa* , *sol* , *la* , *si* , *ut*.

Basse fondamentale : *ut* , *sol* , *ut* , *fa* , *ut* , *fa* , *sol* , *ut* .
sol.

C'est ainsi qu'en montant il ne faut que trois accords pour l'harmonie de toutes les notes de l'octave , & que le repos du premier tétracorde par la note *fa* , ayant quelque chose d'imparfait , fait enfin désirer après lui une conclusion parfaite par le passage de la dominante à la tonique , &c.

Octave en descendant : *ut* , *si* , *la* , *sol* , *fa* , *mi* , *re* , *ut* .
fa

Basse fondamentale : *ut* , *sol* , *re* , *sol* , *sol* , *ut* , *sol* , *ut* .

En descendant le premier tétracorde après l'accord d'*ut* , va tout naturellement aboutir à *sol* par une progression fondamentale , & le second est tout-à-fait décidé par l'accord alternatif de la dominante & de la tonique. Enfin il y a plus d'art en montant , & plus de naturel en descendant , par le seul accident du *fa* dièse , l'accord de la sous-dominante *fa* se transformant par ce seul *fa* ♯ en l'accord de la dominante de *sol* , sans qu'il y entre aucuns sons différens des trois accords établis en montant. Mais cette modulation , ainsi trop déterminée en descendant , n'a pas , à beaucoup près , autant d'effet , ni autant de beauté que l'octave en montant , dont toutes les notes tenant au même mode depuis le premier jusqu'au dernier degré , ne font que donner un léger soupçon des modes de la quatrième & de la dominante ; espèce d'incertitude de modulation , si l'on peut dire ,

qui affecte l'ouïe d'un plaisir délicat, dont l'accord sensible, trop déterminé de la dominante en descendant, semble nous priver.

Sans nous écarter des vérités qu'établit la nature par ces trois accords *fa, ut & sol*, où toute l'harmonie en général semble se trouver renfermée, il est bon cependant de remarquer que les notes de l'octave sont susceptibles de différentes propriétés ou transformations, selon que les sons se trouvent aigus, graves ou moyens; au premier ou au dernier temps de la mesure: & que souvent l'accord de la dominante se trouve isolé, c'est-à-dire, suivi forcément, sans aucune liaison de l'accord parfait, de la quatrième ou de la sixième note; ce qui prouve que la nature n'exige pas que l'art suive toujours sans aucune restriction les loix premières qu'elle semble d'abord nous imposer à la rigueur. Par exemple, dans l'octave d'*ut* en montant, *sol* étant à l'aigu, se réunit fort bien dans l'accord d'*ut*, au lieu que se trouvant au grave, il exige de préférence son accord *sol, si, re*, qui lui est naturel; si ce même *sol* se trouve au degré moyen, alors il est indifférent qu'il soit de l'un ou de l'autre accord. Différentes propriétés, ou libertés, si l'on veut que le sentiment fait toujours saisir à propos, & dont la raison, loin de s'en effrayer, doit être convaincue que l'art & la nature venant toujours à propos au secours l'un de l'autre, tendent à s'entraider mutuellement, & que l'art d'ailleurs n'est vraiment beau qu'autant qu'il fait saisir certains instans vagues, certain je ne sais quoi par où la nature plaît toujours dans toutes ses productions.

D'ailleurs toutes ces différences n'ôtent point aux deux tétracordes qui composent l'octave la perfection de parité & d'inversion, qui leur est naturelle; savoir, de finir par un demi-ton en montant, & de partager entr'eux, soit au premier, soit au dernier degré, les principales notes de l'octave:

<i>mi, fa.</i>	<i>si, ut.</i>	<i>ut, re, mi, fa.</i>	<i>sol, la, si, ut.</i>
<i>ut, si.</i>	<i>fa, mi.</i>	<i>ut, si, la, sol.</i>	<i>fa, mi, re, ut.</i>

Il est bon de remarquer que l'art de renverser ainsi deux tétracordes dans un seul & même mode, est ce qui fait

la force, & le caractère du système moderne & de son harmonie. Principe jusqu'où n'avoient pu aller les *Grecs*, non plus que les *Latins*. Il n'en est pas moins vrai que dans le fond cette octave est formée de trois modes que donnent ces trois principales notes *fa*, *ut*, *sol* : modes qui paroissent plus ou moins effectifs, selon que leurs sons se trouvent, graves, aigus ou moyens ; consonans ou dissonans : effet qui dépend toujours de la sensation du Compositeur, & de sa sagacité à savoir leur donner à propos la transformation la plus naturelle, ou pour mieux dire, de la force, de la sensation qui doit satisfaire en lui à un principe caché, qu'il est bon que le Musicien ne fasse pour ainsi dire que soupçonner quand il opere, mais qu'il voie à fond, lorsqu'il réfléchit.

A R T I C L E S E C O N D.

Origine du Mode Mineur & du Mode Mixte.

Le corps sonore *ut*, comprend pour ses deux principales cordes harmoniques, la quinte au-dessus sa dominante *sol*, & la quinte au-dessous sa sous-dominante *fa*.

Entre ces deux principales cordes, il en comprend deux moyennes, qui sont par conséquent la tierce au-dessus, *mi* ; & la tierce au-dessous, *la*.

Les modes que donnent ses deux quintes sont majeurs, mais ceux que donnent ses deux tierces sont mineurs.

Les tierces majeures des harmoniques *fa* & *sol*, étant de même nature pour l'oreille que celle du corps sonore *ut*, puisqu'elles ont chacune deux tons de suite, leurs modes sont aussi de même nature. Mais les deux tierces de *la* & de *mi*, quoique les mêmes ; quant à leur étendue, ne le sont pas cependant quant à la situation des deux demi-tons ; puisque de ces deux tierces, l'une a d'abord un ton, ensuite un demi-ton ; l'autre au contraire, a premierement le demi-ton & le ton après : ce qui donne deux modes mineurs, les mêmes quant à leur nature, à leur harmonie ; mais différens quant à leur espèce, à leur mélodie ; car si ces deux

tierces, quoique mineures, sont différentes par leurs intervalles, leurs modes, quoique mineurs proprement, doivent avoir aussi leur différence, d'où nous appellerons l'un *Mode Mineur*, l'autre *Mode Mixte*.

Quoique ces deux Modes Mineurs ne soient donnés que par des vibrations postérieures, ils n'en existent pas moins dans les vibrations du corps sonore : & il semble même que si le mode majeur existe dans la nature, le mineur existe dans l'ame de l'homme. Le majeur est brillant, mais comme il est puissant, impétueux, qu'il tend à monter, il fatiguerait trop nos organes. Si le mineur qui tend au contraire au centre de gravité ne venoit à propos, par un cours plus suave & moins bruyant, nous ramener à un état plus tranquille, & qui nous étant plus naturel, nous sert comme de délassement des impressions trop vives du majeur.

Ainsi outre les raisons puisées dans la nature même du corps sonore, des raisons de nécessité encore plus essentielles, qui ont fait ajouter les accords dissonants aux consonants, font aussi ajouter ces deux modes au majeur. Raisons de variété d'un côté pour l'harmonie, & raisons de variété pour la modulation. Enfin le mode majeur est la nature même, c'est-à-dire, le corps sonore ; au lieu que le Mode Mineur & le Mode Mixte ne viennent que de la répercussion ou des vibrations postérieures des harmoniques de ce corps sonore, & par des réflexions tirées de ce principe physique :

Le mode majeur est harmonique parfait { *ut*, *mi*, *sol*, *ut*.
4. 5. 6. 8.

Le Mode Mineur sous-harmonique { *la*, *ut*, *mi*, *la*.
moins parfait { 27. 32. 40. 54.

Le Mode Mixte sur-harmonique im- { *mi*, *la*, *ut*, *mi*.
parfait { 20. 27. 32. 40.

De façon que le mode majeur se trouve entre deux modes, le Mineur & le Mixte ; & pour trouver les proportions de ces trois modes, prenons *fa* pour générateur.

8	10	12	15	18.
<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>ut</i>	<i>mi</i>	<i>sol.</i>

Prenant

d'où se forme le mode majeur
et les degrez de son octave

Harmoniques

Jonction par
le Son Commun

Degrez d. L. 8^{me} Suspension
dans la Basse

deux Tetracordes
Egaux
Sol La Si Ut

deux demi tons
Egaux
Si Ut

Modes
Majeurs

Modes
mineurs

Ut Re mi fa
qui constituent le
mode majeur

Mi fa
degrés Sensible du Sol
mode

Ut, Harmoni (Mi, Sur harm.
Fa, parfaits } imparfait
La Sous har. ou arithm. imp.
demitons propres
au mode mineur Fa Sol Sol La

2 Tetracordes Egaux
Si Ut re mi

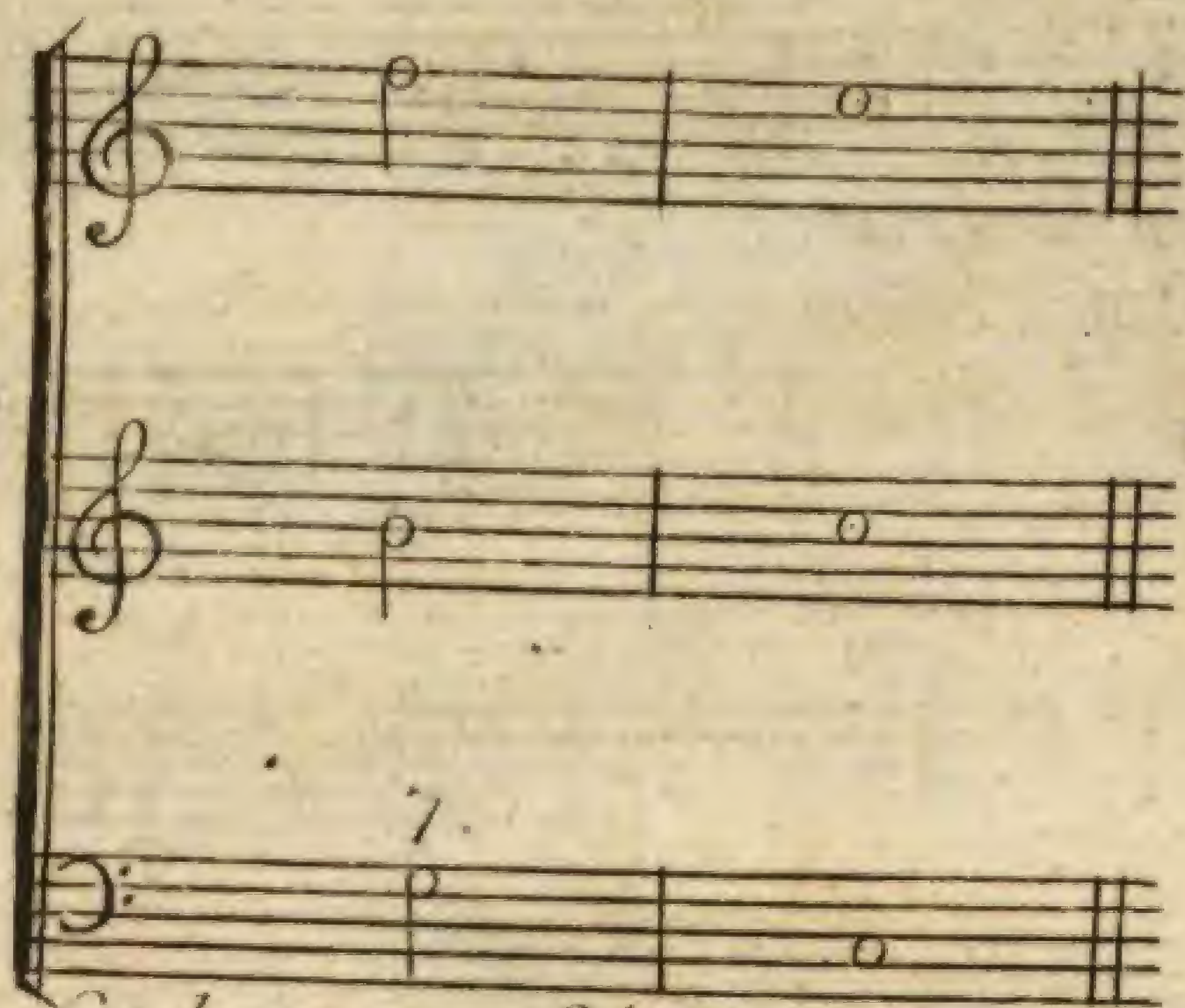
2 Tetracordes Egaux
La Si Ut re

mi fa Sol La
qui constituent
Le mode mixte

re mi fa Sol
qui constituent
Le mode mineur

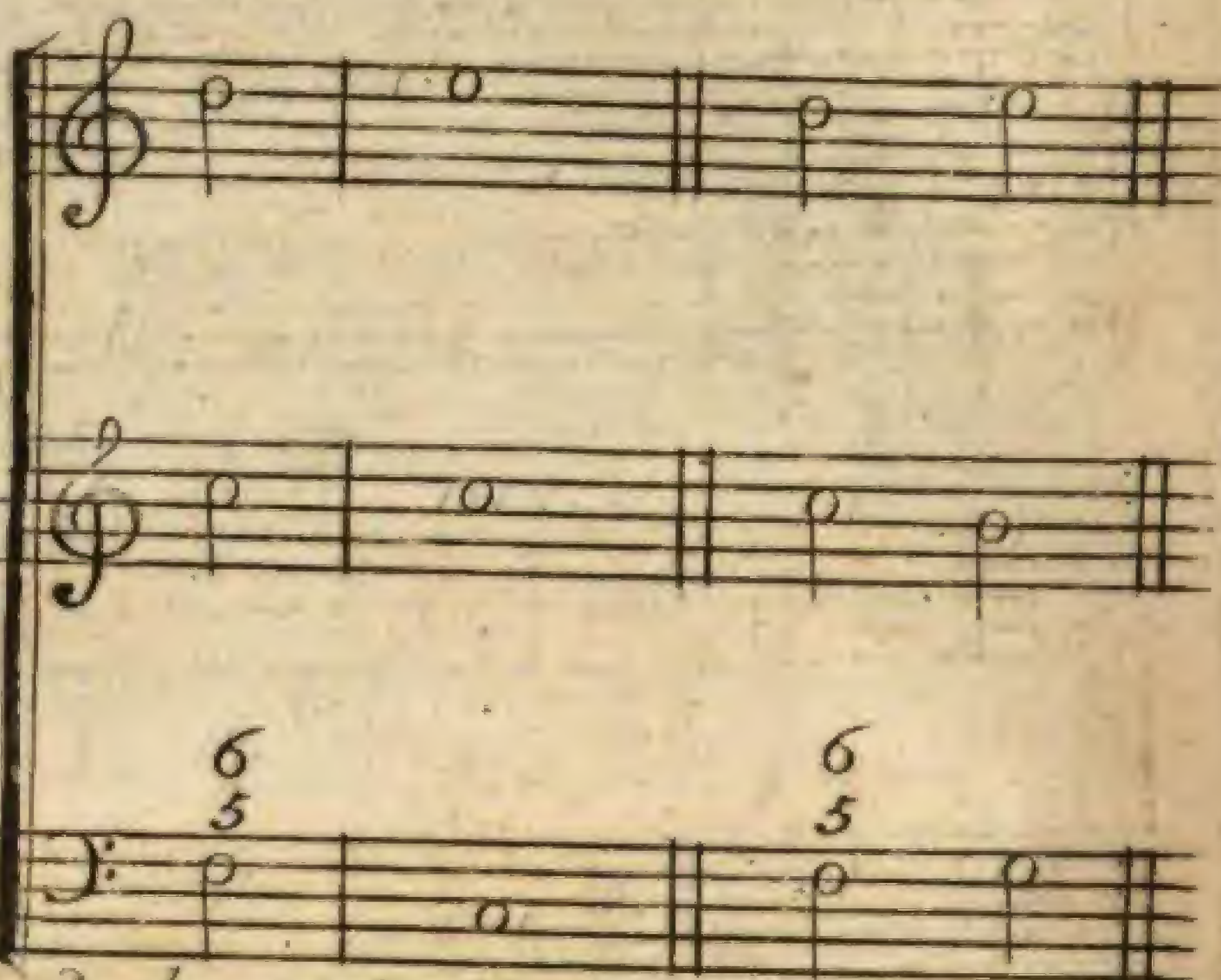
Mode décidé

Mode décidé par
Les deux demi tons
de la cadence parfaite



Cadence parfaite
Harmonique

Mode décidé par la 5^e
maître de la cadence
irrégulière



Cadence irreg.
Sous harmoni:

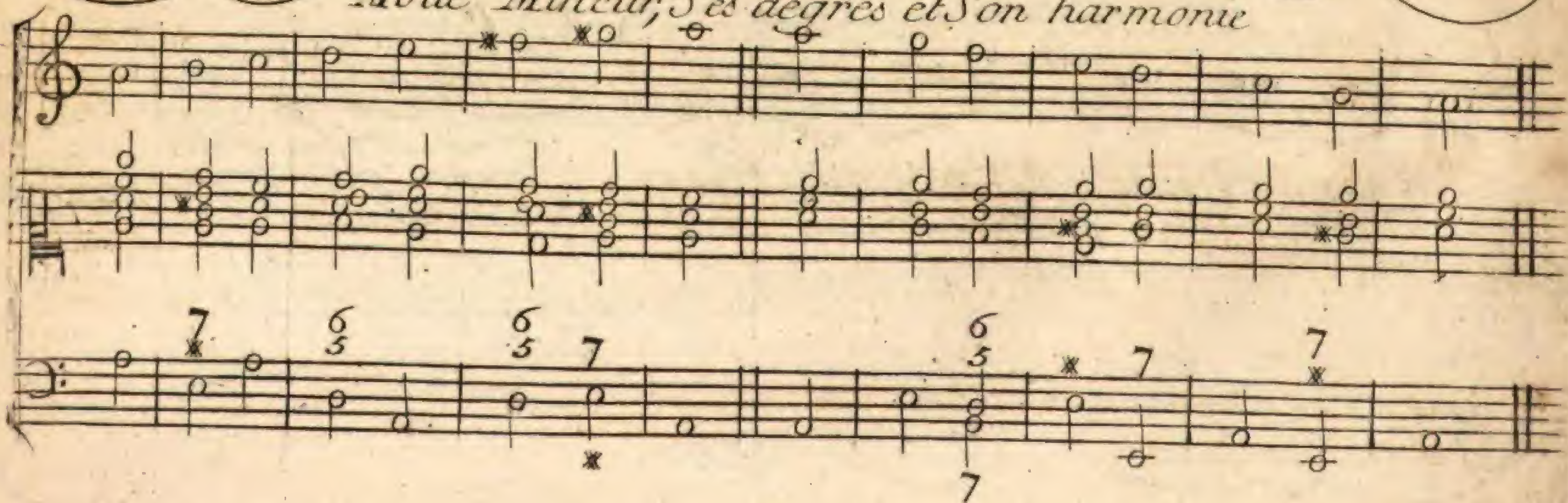
Modulations



Ut ré mi Modes
d'ut ou de La
Fa Sol la de Fa ou de re
Arbitraires
des tons de suite
propre aux

Si Ut, d'ut, la, mi Modes
de fa, de re
Mi Fa

Mode Mineur, Ses degrés et Son harmonie



mode mixte P. XL III

Ses degrez et Son

A handwritten musical score on aged paper, featuring two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. The music consists of single notes and chords, with some notes marked with an asterisk (*). Above the second staff, there are numbers (5, 6, 4, 5) and symbols (asterisks, circles) that likely indicate fingerings or specific harmonic techniques. The word "harmonie" is written in cursive above the second staff.

Modulations indecises

Le diez e indique Le B molla 4.^{me} Le B quare apres apres le B
La Sensible d'un mode majeur d'un mode maj. Le X indique une une Seno^{ble}
4.^{me} 4.^{me} 4.^{me} 4.^{me}

Le diez e indique Le B molla 4^{me} Le B quare apres apres le B
La Sensible d'un mode majeur d'un mode maj. Le X indique une une Seno^{ble}
4^{me} 4^{me} 4^{me} 4^{me}

Le diez e indique Le B molla 4^{me} Le B quare apres apres le B
La Sensible d'un mode majeur d'un mode maj. Le X indique une une Seno^{ble}
4^{me} 4^{me} 4^{me} 4^{me}

Le diez e indique Le B molla 4^{me} Le B quare apres apres le B
La Sensible d'un mode majeur d'un mode maj. Le X indique une une Seno^{ble}
4^{me} 4^{me} 4^{me} 4^{me}

Le diez e indique Le B molla 4^{me} Le B quare apres apres le B
La Sensible d'un mode majeur d'un mode maj. Le X indique une une Seno^{ble}
4^{me} 4^{me} 4^{me} 4^{me}

Le diez e indique Le B molla 4^{me} Le B quare apres apres le B
La Sensible d'un mode majeur d'un mode maj. Le X indique une une Seno^{ble}
4^{me} 4^{me} 4^{me} 4^{me}

Handwritten musical notation for the first system of the piece '4. und letzte'. The notation is on a single staff with a C-clef. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first measure contains a whole note G4. The second measure contains a whole note F#4. The third measure contains a whole note E4. The fourth measure contains a whole note D4. The fifth measure contains a whole note C4. The sixth measure contains a whole note B3. The seventh measure contains a whole note A3. The eighth measure contains a whole note G3. The system ends with a double bar line.

ou la Seconde d'un mode et la mediante ou mineur la 6^{me} d'un mode Mineur

Comma qui reunit. *Modes majeurs.*

L'extreme des 3^{tes} que donne la generation des quintes

Avec le Centre *par les B mols* *par les Dièzes*

[b b Re, Ut, x Si.]

D re, Ala, E mi B Si F fa, Cut Sol D re Ala E mi B Si

Modo mi^{ne}

A single staff of handwritten musical notation. The notation includes various note values, rests, and a repeat sign. The notes are written in a cursive, handwritten style. The staff is a single line with a clef at the beginning. The notation is dense and fills most of the staff.

Prenant ensuite chaque tonique de ces trois modes en particulier, on peut trouver tous les autres de même nature par la progression des quintes en montant qui donneront ces modes avec les dieses, & par la même progression en descendant qui les donnera avec les b mols. Mais leur nombre possible qui iroit à l'infini, se trouvera fixé, tant en haut qu'en bas, par le quart de ton de différence du terme, d'où l'on fera parti par ce chemin contraire; par exemple, d'*ut* à *si* x, la dernière quinte en montant, ou d'*ut* à *re* bb, la dernière quinte en descendant, de sorte que la tonique au naturel de ces trois modes se trouvera au centre, & le *si* x & le *re* bb se trouveront aux extrêmes. Les uns cherchant à s'élever, seront gais & brillans; les autres au contraire tendant au bas, à la profondeur, seront de leur caractère sombres & plaintifs.

Modes majeurs.

re bb, &c. *fa*, *ut*, *sol*, &c. *si* x

Graves.

Modes mineurs.

si bb, &c. *re*, *la*, *mi*, &c. *sol* xx

Aigus.

Modes mixtes.

fa b, &c. *la*, *mi*, *si*, &c. *re* xx

Extrêmes.

Centre.

Extrêmes.

Il est bon de remarquer en passant, qu'on distingue en général pour tout mode quelconque,

Mode majeur, ou mineur.

C *sol* *ut*, *A* *mi* *la*.

Naturel, *fa* *diese*, ou *si* b *mol*,
C *sol* *ut*, *g* *re* *sol*, *g* *re* *sol*.

Un demi-ton plus haut, ou un demi-ton plus bas.

E *ut* *fa* x,

B *fa* *si* b.

Et qu'on rejette tels ou tels modes, dieses ou b mols qui se trouveroient avec le tempérament à-peu-près au même degré que tels modes, b mols ou dieses, quoique bien différens quant à l'expression; comme, *ut* ✕ : *re* *b*, ou *la* *b* : *sol* ✕. Et que les dieses, suivant leur propriété, fournissent davantage de modes majeurs, comme les b mols des modes mineurs.

ARTICLE TROISIEME.

Des Degrés du Mode Mineur, & de l'Harmonie de son Octave.

Pour établir le son fondamental de l'octave du Mode mineur, prenons de préférence la tierce au-dessous d'*ut*, qui est *la*, dont l'accord parfait mineur *la*, *ut*, *mi*, conserve deux sons communs.

Pour former l'octave du Mode majeur, il n'a été question que de prendre les notes naturellement comme elles se sont présentées; mais pour le Mode mineur, on est forcé d'ajouter en montant un diefe à sa septieme note, afin de lui donner le caractère de sensible du demi-ton à l'octave; ce qui oblige d'en ajouter un autre auparavant à sa fixieme note, afin qu'évitant l'intervalle de seconde superflue qu'il y auroit de *fa* naturel à *sol* ✕, il se trouve juste un ton d'une note à l'autre; moyennant quoi cette gamme se trouve conforme au Mode majeur dans sa marche de la dominante à la tonique: après quoi cette gamme, en descendant reprend tous les caractères de Mode mineur; un ton de l'octave à sa septieme au lieu du demi-ton sensible; & la fixieme note redevenant naturelle, donne un demi-ton entre elle & sa fixieme note, au lieu de celui qui se trouvoit en montant de la note sensible à l'octave.

Tels sont les degrés	{	en montant	{	<i>la</i> , <i>si</i> , <i>ut</i> , <i>re</i> , <i>mi</i> , <i>fa</i> ✕, <i>sol</i> ✕, <i>la</i> .
			{	<i>la</i> , <i>mi</i> , <i>la</i> , <i>re</i> , <i>la</i> , <i>re</i> , <i>mi</i> , <i>la</i> .
		<hr/>		
		en descendant	{	<i>la</i> , <i>sol</i> , <i>fa</i> , <i>mi</i> , <i>re</i> , <i>ut</i> , <i>si</i> , <i>la</i> .
			{	<i>la</i> , <i>mi</i> , <i>re</i> , <i>mi</i> , <i>mi</i> , <i>la</i> , <i>mi</i> , <i>la</i> .

L'accord de la dominante est majeur, également dans le mineur comme dans le majeur; mais comme la nature du Mode de la tonique décide de celui de la dominante; quoique dans le mineur la dominante prise comme telle ait son accord majeur, son Mode n'en est pas moins mineur; propriété qui lui vient de la seule note *sol*, tantôt naturelle, tantôt dièse, & qui non-seulement répand la variété & l'agrément dans ce Mode mineur, mais est encore une source cachée du chromatique; variété d'où cette gamme en descendant ne fait point entendre définitivement le Mode de *fa* dominante & qui fait qu'alors elle fait la jonction de la sixième à la cinquième note par un accord de même nature qu'en montant de la quatrième à la cinquième. Moyennant cette exception, la distribution de son harmonie est la même que dans le Mode majeur: & si dans le majeur en descendant le repos sur la dominante se fait par une cadence parfaite, dans le mineur, il est censé ne se pouvoir faire que par la jonction de l'accord de la sous-dominante à celui de la dominante.

En approfondissant toutes les différences du mineur au majeur, soit *fa* tierce, ou soit ses tétracordes qui n'observent plus la même marche régulière dans leurs demi-tons comme au majeur, il est bon de remarquer que *fa* différence devient bien plus considérable, lorsqu'on examine à fond la nature du premier tétracorde en descendant, qui fait le caractère particulier de tendre & d'amollissement propre au mineur; caractère qui est tel qu'il ne paroît point possible de lui donner une mécanique régulière de mélodie, de Mode & d'harmonie, telle qu'elle a été assignée à la dominante du Mode majeur en descendant. En effet ce premier tétracorde en descendant semble appartenir à tout autre Mode; par exemple, à *ut* ou à *re*, & même à *fa*, & ne peut appartenir définitivement au Mode de *mi* *fa* dominante, à cause du demi-ton *fa-mi*, qui est bien éloigné de sympathiser avec la note sensible *re*, selon les notions générales & reçues: bien plus la nature réclamant ses premiers droits pour le majeur, les réclame à la note *mi*, sur laquelle l'oreille ne peut que souhaiter la tierce majeure, pour se rassurer l'idée de Mode & d'harmonie qu'elle avoit

comme perdue aux trois premières notes de ce tétracorde, sur-tout encore par la terminaison mourante (pour ainsi dire) de demi-ton *fa mi* en descendant, que la vraie harmonie finale & parfaite ne veut recevoir qu'en montant.

La nature venant à nous manquer, il n'y a que l'intelligence & les secours de l'art qui puissent nous tirer d'un pas si glissant, & le plus court est de conserver à l'égard du mineur, la même méthode qu'on a observée à l'égard du majeur, & de ne donner à l'un comme à l'autre que la tonique, la dominante & la sous-dominante pour seules notes originales, harmoniques, & fondamentales; & le Mode mineur aura encore cette différence, ou plutôt cet avantage dans son échelle sur le majeur, d'être dans le même Mode en descendant qu'en montant, puisque sa dominante ne peut y avoir de cadence parfaite tonique. Ainsi si l'on renferme dans le même Mode mineur, le premier & le second tétracorde en descendant; c'est qu'ayant égard à ce qui suit, on fait appartenir ces notes *sol*, *fa*, au ton dominant de *la*, quoique dans le fonds prises séparément, & eu égard à leur nature particulière, elles pussent appartenir à tout autre Mode. En pareil cas, l'art donne avec moins de force, mais d'une façon plus coulante, ce que la nature donneroit avec plus d'effet, mais avec moins d'agrément; Car si plus il y a de Modes successifs, plus il y a d'effet, moins aussi y a-t-il d'unité dans leur succession, & plus y a-t-il de rudesse dans leur marche. Cependant comme l'effet est souvent aussi essentiel que l'agrément, nous verrons jusqu'à quel point une tonique, une dominante, & une sous-dominante peuvent s'arroger le droit de décider d'un mode, & de réunir toute la suite d'un chant sous une seule Modulation.

ARTICLE QUATRIÈME.

Différences entre Modes & Modulation.

On peut dire qu'un chant est dans tel ou tel Mode, lorsqu'il n'est composé que des notes de quelques-uns des accords générateurs d'un des deux Modes, mais sitôt que

dans la formation des chants on n'y retrouve plus ni les notes essentielles représentantes des accords toniques, ni leur liaison, c'est-à-dire le passage de la tonique à la dominante, ou à la sous-dominante, ou bien d'une de celles-ci à la tonique; alors le chant n'ayant plus en lui cette authenticité de Mode, devient une simple marche de modulation, qui franchit de plus grands espaces, pour arriver enfin à tel ou tel Mode, après une incertitude de Modulation qui produit une source d'effet & d'agrément, & un moyen de variété qu'il faudroit même chercher, si la nature ne nous l'indiquoit pas d'elle-même. Cette incertitude de Modulation se termine toujours au bout de la phrase, par une tonicité de Mode, que le balancement douteux de sa route a fait desirer, & qui est toujours l'attrait musical, l'instant délicieux de tout morceau de musique que le génie a su trouver sans s'être proposé aucun but de Mode particulier. Cette partie de la formation des chants que j'y appelle *Modulation*, est la partie essentielle de l'art, sans laquelle peu d'effet, par conséquent peu de musique; car un morceau ne tire pas sa véritable beauté du grand nombre de Modes décidés qu'il embrasse; mais bien plutôt de la tissure cachée de sa Modulation.

On ne peut donc appeller Mode que tel ou tel chant qui seroit définitivement dans un seul Mode quelconque, surtout lorsque la note sensible n'y laisse aucun doute; mais la Modulation doit être regardée comme de deux sortes; l'une où le chant parcourt plusieurs Modes visibles & enchaînés, c'est-à-dire dont les notes qui en forment le chant sont empruntées de quelques-uns de leurs accords toniques alternatifs; & l'autre, qui ne tenant qu'indistinctement à ces accords, d'une manière vague & comme en l'air, chemine par de longues routes, ou par des notes en degrés disjoints d'une espèce à recevoir pourtant à la fin la détermination de tel ou tel Mode, ou bien en degrés conjoints, comme nous avons dit, par des fixtes simples, ou par le chant du premier tétracorde de l'octave du Mode mineur en descendant. Il s'ensuit de ces distinctions de Mode & de Modulation, que pour donner plus d'étendue & de variété au

système, & mettre le génie moins en doute & moins à l'étroit, il n'est que d'entrelasser le Mode mixte avec le majeur, & le mineur; & les Modulations vagues nous ayant déjà prouvé son utilité, je vais démontrer sa nature & son existence particulière; & si sa tonique se trouve entre le majeur & le mineur, & s'il semble formé du premier rétracorde de l'octave du Mode mineur en descendant, & d'un autre emprunté des notes du Mode majeur, ou plutôt de l'extension du Mode mineur, est-il étonnant que cet être résultant de ces deux Modes soit en eux une source cachée de ces Modulations vagues & imperceptibles que je viens de distinguer des Modulations fixes?

ARTICLE CINQUIEME.

Du Mode Mixte, de ses degrés & de son harmonie.

Pour avoir les degrés de l'octave du Mode mixte, il n'y a qu'à laisser les notes telles qu'elles sont naturellement, soit en montant, soit en descendant; ainsi commençant par la note *mi*, tels sont ses degrés,

en montant, . . *mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi.*

en descendant, . *mi, re, ut, si, la, sol, fa, mi.*

Les Notes de sa gamme conservées ainsi les mêmes en montant qu'en descendant, ont cela de commun avec celles du mode majeur; uniformité que n'a pas le mode mineur, avec lequel cependant ce Mode Mixte est plus analogue qu'avec le majeur, sur-tout à cause de sa tierce mineure, mais dont le demi-ton placé différemment, le distingue assez pour en faire un objet particulier, & un mode différent des deux autres.

1°. Par la situation de ses deux semi-tons, ce qui fait qu'il n'a point de note sensible; mais au lieu de quoi il a la sixte majeure de sa seconde note qui lui tient lieu en quelque sorte de la tierce majeure de la dominante des deux autres.

2°. En ce que sa quatrième note lui tient lieu de dominante, ce qui fait qu'il se partage par cette quatrième note,

forte l'empire de la mélodie qui en a moins de variété, faisant toujours entendre ainsi huit notes presque dans un même mode.

Le Mode Mixte au contraire n'a point cette même liaison uniforme d'harmonie ; mais en revanche chaque note , pour ainsi dire , représentant comme autant de toniques ou dominantes , cette sorte de mélodie doit en avoir des effets plus variés ; opposition marquée , variété , modèle de l'antique qui ne peut qu'enrichir notre Système , d'une modulation diatonique , & dont on trouve des traces en forme de transitions heureuses & répandues comme au hasard dans différens ouvrages. Transitions formées plutôt par le génie que par une mécanique toujours servile ; heureux instinct qui ne sert qu'à mieux nous prouver les avantages & l'utilité de ces modulations indéterminées , dont on sera forcé au moins de recevoir pour base le tétracorde *mi, fa, sol, la*, si tant est qu'on ne veuille pas associer ce Mode Mixte en entier aux deux autres.

En effet tous les chants possibles , harmonie , mélodie , mode , modulation , tout se trouve renfermé dans ces trois espèces de tétracordes ou quarts ; savoir ,

Tétracorde harmonique } *sol, la, si, ut.* Mode Majeur.
parfait ,

Tétracorde sous-harmonique imparfait , . . } *la, si, ut, re.* Mode Mineur.

Tétracorde sur-harmonique imparfait , . . } *mi, fa, sol, la.* Mode Mixte.

Si les trois sons que produit le corps sonore , sont la source de toute harmonie , ne peut-on pas dire que ces trois tétracordes le sont de toute mélodie ? & que la nature toujours aussi simple qu'admirable dans ses secrets , ne se montre pas moins inépuisable à l'égard de ce phénomène musical , qu'elle peut être féconde dans les trois couleurs premières , le bleu , le rouge & le jaune dont se tirent toutes les nuances & les teintures possibles.

Ne

Ses Modes Relatifs et leur nature

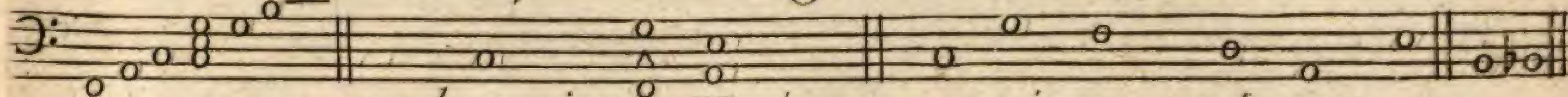
Modes ou modulations
provenants des harm.
du Corps Sonore

douteux

tonique

Relatifs

C Ut G Sol F fa D re A la E mi B si



modes majeurs

mineurs

majeurs

mineurs

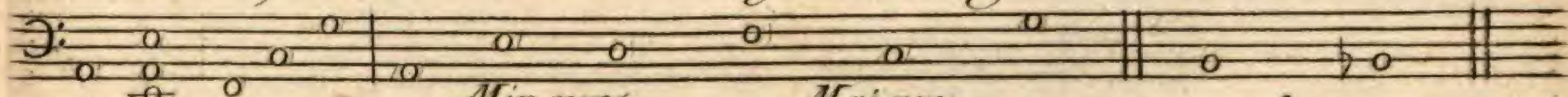
A mi la mode mineur. Primitif

Ses modes relatifs et leur nature

Modes. Modes

mineurs majeurs

A la E mi D re F fa C Ut G Sol B si douteux

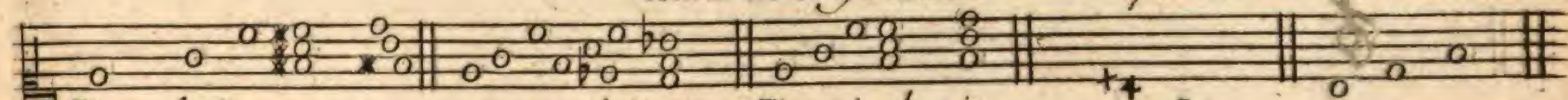


Mineurs

Majeur

Inconvénients de la note si
dans le Systeme

Richesse d'accords
que donne cette note

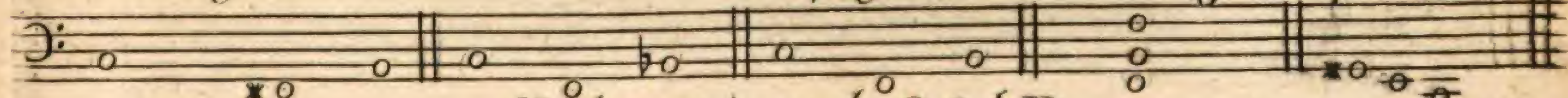


Ton de termine
a re jetter

a re jetter

Ton indecis
de preference

ou 5



Mode majeur de C Sol Ut

Et les enchainements de Ses Modulations

Petites Modulations

C Sol Ut	G Sol	C Sol Ut	A mi la	E Si mi	C Sol Ut
----------	-------	----------	---------	---------	----------

Grandes Modulations

C Sol Ut	G Sol	D la re	A mi la	C Sol Ut	E Si mi	D la re	G Sol	C Sol Ut
C	A la	D la re	G re Sol	C	E fa	D la re	A mi la	C Sol Ut
C	G Sol	E Si mi	D la re	C	A la	G Sol	C Sol Ut	
C	G Sol	A mi la	E Si mi	C	D la re	E fa	G Sol	A mi la D la re

Extension de Modulation aplicable également au mode mineur

Ne peut-on pas dire que ces trois sons premiers, la tierce, la quinte & l'octave, ou plutôt le son fondamental, ces trois sons donnés par la nature & source de toute harmonie; ces trois tétracordes qui constituent les trois Modes, le majeur, le mineur & le mixte, source à leur tour de toute mélodie, ont en eux la même simplicité dans leur origine, la même fécondité & la même variété dans leurs effets que ces trois couleurs premières. La beauté de la mélodie & de l'harmonie consiste donc dans l'art de fondre le passage d'un son à un autre, & d'un accord à un autre par des nuances, faut-il dire, aussi imperceptibles que celles que nous présentent les couleurs. Ainsi plus nous aurons de moyens, plus nous serons puissans dans l'art de charmer & de ravir les sens par un Art qui ne semble s'unir de rapport avec la Peinture & la Poésie que par une source d'agrément, de force & de délicatesse qui lui est également propre; & même ne peut-on pas dire que cet Art, si fort analogue à ces deux sœurs par la beauté & la variété de ses expressions, l'emporte encore de beaucoup sur elles, par la rapidité de ses effets?

A R T I C L E S I X I E M E.

Quels sont les Modes relatifs, & quelle est leur nature.

Dans le Mode majeur & dans le mineur, on peut employer toutes les cordes de leur gamme, excepté que dans le majeur on ne passe presque jamais au Mode que donneroit la sensible, non plus qu'à celui de la seconde du Mode mineur, & encore moins à celui de la sixième. Tous les Modes relatifs sont donnés par les notes de l'accord de la tonique & de la sous-dominante, & sont renfermés par la quinte au-dessus & la quinte au-dessous de cette tonique, ajoutant néanmoins une tierce au-dessous de la sous-dominante dans le majeur, & une tierce au-dessus de la dominante dans le mineur; après quoi la note *si* venant à paroître de part & d'autre tant en haut qu'en bas, cette

quelquefois heureusement, sans qu'il soit possible d'en rendre raison ; car cette progression n'étant point harmonique, & étant même fautive de quelque façon qu'on l'envisage, la seule raison qu'on a de ne pas toujours l'éviter, ne vient que de la peur de trop s'éloigner du Mode, qui en cet instant sert de guide à la modulation, & de la crainte de donner dans des routes perdues ; mais alors la hardiesse à franchir cette difficulté à la faveur du génie est notre principe, l'habitude notre règle, l'oreille notre guide : inconveniens néanmoins qui ont leurs avantages, puisque du vice même de cette note, naissent toutes les beautés de notre Art. En effet, si le Système des *Grecs* & des *Latins* étoit plus simple & plus uniforme, parce qu'ils faisoient cette note *b* mol toutes les fois qu'elle venoit du *fa*, ou qu'elle y retournoit, il étoit aussi plus borné, & par cette raison même bien moins riche & bien moins varié que le nôtre.

J'ai cru cette digression nécessaire sur un point si important, & si digne de notre attention ; car cette seule note sensible, conservée ainsi dans notre Système, y fait toujours le rôle le plus intéressant. Harmonie, chant, modulation, accords diminués, superflus, tout naît du sel, du piquant de cette seule note ; & malgré le doute qu'elle laisse quelquefois à l'esprit, eu égard à la mélodie seulement, elle comble l'ame de plaisir par les sources de beautés qu'elle dispense à l'art & au génie du Compositeur, étant pour lui le secret de toutes les licences dont il peut avoir besoin ; en un mot un, seul coup de pinceau de cette note, placé habilement, peint également le gai, le pathétique, le triste & le brillant.

Revenons au Mode principal, dont la nature décide particulièrement de ceux de sa dominante & de sa quatrième ; de sorte que si le Mode est majeur, ceux de cette dominante & de cette quatrième le sont aussi, & que cependant ceux de sa seconde, médiate & sixième notes sont mineurs. Si au contraire le Mode est mineur, par la même propriété que dans le majeur, ceux de sa dominante & de sa quatrième le sont aussi ; mais ceux de sa médiate & de sa sixième note sont majeurs. A l'égard de ceux de sa

seconde & de sa septieme notes , comme rarement d'usage , ils peuvent avoir l'arbitraire du majeur ou du mineur.

Le passage d'un Mode à un autre , tire son principe , ainsi que la mélodie & l'harmonie , des intervalles que donne le corps sonore. Ainsi on peut toujours passer d'un Mode à un autre par les progressions de tierce , quarte , quinte en montant , ou en descendant ; parce qu'alors la tonique du Mode que l'on quitte , devient une des notes essentielles du Mode où l'on passe ; comme la dominante , la quatrieme , la médiane ou la sixieme , & fournit ainsi un son commun d'un Mode à un autre , même liaison que pour le passage d'un accord à un autre , & par conséquent même principe pour la modulation que pour l'harmonie.

Malgré ce principe établi sur cette communauté de sons , on tolère quelquefois par exception le progrès diatonique en descendant fondamentalement ; progrès favorisé par la variété requise du majeur au mineur , ou de celui-ci à l'autre ; c'est un avantage qu'ont aussi les fixtes simples de suite , qui partant de cette même source , nous font entendre , même d'une maniere bien plus délicate , cette succession diatonique de modes majeurs & mineurs alternativement.

On peut se ressouvenir que l'harmonie souffre encore le progrès diatonique de la dominante à la sixieme note ; mais en cette occasion , le progrès des sons est si frappant , qu'on ne peut s'y refuser , sur-tout à la note sensible *si* , qui monte naturellement à *ut* , d'autant plus qu'*ut* & *mi* , les deux sons de l'accord suivant *la* , *ut* , *mi* , sont juste les deux mêmes de l'accord d'*ut* , auquel auroit dû aller la basse *sol* , *ut*.

Enfin en harmonie tout est toujours bien , pourvu que les sons aillent à leur destination ; c'est-à-dire , qu'ils remplissent leur fonction de monter ou de descendre selon leur nature , & qu'on y ait encore égard selon que les phrases sont plus ou moins longues , propriété d'où dépend beaucoup la liberté & le progrès des sons en général.

Ces principes posés , il est bon de ne pas tomber trop souvent dans le cas de faire entendre subitement une note , dièse ou b mol qui étoit naturelle auparavant ; ou au contraire naturelle , telle autre note qui étoit b mol ou dièse

auparavant , à moins que ce ne soit en vue de l'expression. D'ailleurs pour éviter toute dureté dans le chant & dans la modulation , il n'y a communément qu'à faire procéder le chant aux dieses plutôt en descendant qu'en montant , & aux b mols plutôt en montant qu'en descendant.

Il ne faut aussi employer un certain nombre de changemens de modulation , qu'autant que le demande la longueur & le caractère des morceaux.

Les airs gais & courts , de même que les rondeaux desquels le mode majeur seroit le ton principal , n'ont besoin que de la dominante , la sixieme & la médiate. Pour les airs tendres qui prennent le mineur , leurs modes adjoints feront la dominante , la médiate , la sixieme , ou même la quatrieme. Les morceaux longs & de grand détail , pourront employer tous leurs modes relatifs. Il est bon de remarquer que le passage du majeur au mineur dans un même mode , ou même dans un autre , servira selon les expressions gaies ou tristes qu'on voudra répandre dans un morceau. Expressions qui seront plus ou moins frappantes , selon qu'on y emploiera le diese , b mol ou b quarre.

Il faut encore , pour donner plus de grace & d'élégance à la modulation , ne laisser le plus souvent entrevoir les modes que comme par une espece de chaîne imperceptible : & cela sans en faire comme par stations , les cadences parfaites & finales.

Les exemples ci à côté feront voir en abrégé les différens rapports des modes , & leur enchaînement des uns aux autres.

Le mode de *C sol ut* servira d'exemple pour les majeurs , & celui d'*A mi la* pour les mineurs. Chaque ligne horizontale est un exemple particulier.

Pour mieux rendre un genre fort & marqué , pour des morceaux de suspension , ou pour n'être pas toujours contraint par l'idée d'une dominante , d'une note sensible , d'une dissonance , il n'est que de partager telle ou telle octave que l'on voudra par la quatrieme *fa* : par exemple , au lieu de la dominante *sol* , & alors se trouvant entraîné par la nature du chant dans le tétracorde , dont le demi-ton vient à paroître pré-

cifément au-deffous de ce *fa*, on aura la liberté de prendre un chant quelconque comme il se présente, donnant à volonté aux notes de ce chant telles ou telles cordes harmoniques dont elles peuvent être fufceptibles ; bien plus par l'empire de la tierce majeure fur l'oreille, les parties fupérieures paroiffant, pour ainfi dire, dans un mode, pendant que la baffe fembleroit dans un autre, la modulation par cette incertitude n'en paroîtra que plus riche & plus nombreufe. C'eft ce qu'on pourra faire librement, ayant foin cependant d'éviter toute dureté, fans s'effrayer d'ailleurs du faux préjugé qu'il faut toujours déterminer un chant, une harmonie, un mode, ou par une note fenfible, ou par une dominante. Quelle fimplicité ! quel fcrupule pour un Art qui demande autant d'extenfion que le nôtre ? Au contraire ne ferions-nous pas trop heureux, s'il étoit poffible que la nature parût au moins quelquefois percer comme d'elle-même, & que notre Mufique n'affectât pas de montrer toujours à découvert l'art qui la conduit ?



CHAPITRE SECOND.

DE LA MÉLODIE ET DE L'HARMONIE.

Développement de la Mélodie & de l'Harmonie.

LA Mélodie eft la partie fimple de la Mufique, & l'Harmonie la partie compofée ; l'une eft formée des intervalles de plufieurs fons qui fe fuccèdent, & l'autre de plufieurs fons réunis qui fe font entendre à la fois.

La Mélodie donne de la grace à l'Harmonie, celle-ci de fon côté la fortifie & en augmente les beautés ; & comme elles font toutes deux produites & tirées des vibrations du corps fonore, il n'eft pas étonnant qu'elles foient inféparables. Pour plus de clarté, commençons par la Mélodie ; & quant à préfent, contentons-nous de rapporter en général, fclon notre Syftème, les loix de la mélodie aux

loix de l'Harmonie , afin de n'en faire , pour ainsi dire , qu'un seul & même principe : ayant égard cependant que toutes les fois qu'une harmonie forcée viendrait à nuire à la Mélodie , cette Mélodie reprendrait alors ses droits naturels de clarté ; c'est-à-dire , que ces deux parties essentielles de l'Art Musical doivent s'unir si bien de concert entr'elles , que loin de se nuire l'une à l'autre , elles doivent au contraire s'entr'aider mutuellement à faire augmentation de beautés , par une heureuse union de leurs effets.

ARTICLE PREMIER.

De la Mélodie.

Les intervalles propres à la Mélodie sont de deux espèces ; les uns par degrés conjoints , & les autres par degrés disjoints.

Les intervalles par degrés conjoints , sont ceux qui sont formés du ton ou du demi-ton : & les intervalles par degrés disjoints , sont ou la tierce , la quarte , la quinte , la fixte , la septieme ou l'octave. Les autres intervalles qui passent les bornes de l'octave , ne sont en pareil cas que la répétition de ceux-ci. La neuvieme de la seconde , la dixieme de la tierce , &c.

Ces intervalles sont majeurs , mineurs , diminués ou superflus ; ce qui peut les faire regarder comme de deux sortes , consonants & dissonants. Consonants , ceux qui ne sont simplement que majeurs ou mineurs , tels que la tierce , la fixte , la quinte , la quarte juste & l'octave. Dissonants , tous ceux qui sont formés par l'addition d'un demi-ton de plus , ou d'un demi-ton de moins , comme la seconde , la quarte , la quinte , & la septieme superflues ; & la quinte & la septieme diminuées. Enfin tout intervalle qui n'est pas de ceux que donnent les vibrations du corps sonore , est censé dissonant.

Les tierces & les fixtes varient du majeur au mineur ; mais la quinte & l'octave doivent être justes , sur-tout l'octave qui n'est que la répétition du son qui l'a produite. Car

la quinte & la septieme , quoiqu'intervalles distans dans l'ordre des tierces , peuvent varier en justes , diminuées ou superflues.

La quarte qui représente la quinte , varie aussi en juste ou superflue , rarement en diminuée.

A l'égard de la neuvieme & de la onzieme , comme elles sont données après l'octave , de même que cet intervalle elles doivent être toujours justes.

La seconde , comme renversée de la septieme , est de même juste ou superflue. Sa distinction du majeur au mineur est de peu de conséquence.

L'intervalle d'un ton ou d'un demi-ton , est ce qui met la différence entre tous ces intervalles.

Les intervalles justes ont communément un ton au-dessus ou au-dessous de la note qui les forme. Par exemple, *sol* formeroit également une seconde , une quarte , une quinte , une septieme , &c. justes :

Notes propres aux intervalles.	Justes.		Majeurs ou superflus.		Mineurs ou diminués.	
	<i>fa</i> , <i>sol</i> , <i>la</i> .		<i>la</i> , <i>si</i> , <i>ut</i> .		<i>sol</i> , <i>fa</i> , <i>mi</i> .	
	Un ton.	Un ton.	un ton.	demi-ton.	un ton.	demi-ton.

La note qui forme les intervalles majeurs ou superflus , a un demi-ton au-dessus , & au contraire celle qui forme les intervalles mineurs ou diminués , a un demi-ton au-dessous , d'où l'on peut voir que le *sol* qui a le ton au-dessus ou au-dessous , où toute note semblable est propre à former des intervalles justes ou consonants , & que le *si* & le *fa* comme ayant le demi-ton l'un au-dessus , l'autre au-dessous , sont propres à former des intervalles dissonants , c'est-à-dire diminués ou superflus , aussi bien que des intervalles majeurs ou mineurs , eu égard aux consonants.

Le corps sonore qui nous a indiqué ci-devant la liaison d'un accord à un autre ; & le progrès des sons qui les composent , nous indique aussi comment la note de tel ou tel accord , prise seulement comme intervalle , doit être suivie de tel ou tel autre intervalle , & si cet accord doit monter ou descendre , en quoi il n'y a qu'à suivre leur détermination

nation indiquée dans l'ordre & la variété du passage d'un corps sonore à un autre.

Par exemple, dans le passage de l'accord d'*ut* à l'accord de *sol*, on y découvre en même-temps ordre & variété; ordre dans la marche des sons entr'eux, & variété dans chacun d'eux pris séparément.

Ut fondamental descend	} <i>ut</i> {	
de quarte ou monte de		
quinte,		
		<i>sol</i> quinte.
		<i>sol</i> quarte.

Et <i>ut</i> à l'aigu descend d'un	} <i>ut</i> {	
demi-ton, ou peut mon-		
ter d'un ton,		
		<i>re</i> un ton.
		<i>si</i> un demi-ton. . .
		monte.
		descend.

La tierce <i>mi</i> descend d'un	} <i>mi</i> {	
ton, ou peut monter		
d'un demi-ton,		
		<i>fa</i> un demi-ton. . .
		<i>re</i> un ton.
		monte.
		descend.

Sa quinte <i>sol</i> reste immo-	} <i>sol</i> {	
bile, ou peut descen-		
dre d'un ton,		
		<i>sol</i> reste.
		<i>fa</i> un ton.
		reste.
		descend.

Tout dans cette phrase est en ordre & en variété, propriété admirable qui se découvre également dans les autres phrases, où la nature, à mesure qu'elle se développe & devient plus féconde, n'en a pas moins ce même esprit de sagesse dans la production tout ensemble de la mélodie & de l'harmonie.

Les sons, quoique pris séparément, doivent donc avoir un but de mode & de modulation dans leur marche, & de plus un ordre & une variété, la même que s'ils étoient réunis ensemble.

Par exemple, je pars de la note *ut* (bien entendu que je suis dans ce mode), cet *ut* aura l'arbitraire de procéder aux différens sons que lui indique sa succession à *sol*; ainsi cet *ut* ira à *re* ou à *si*, ou enfin à quelques-unes des notes de la dominante *sol*, ou bien de la sous-dominante *fa*, & non pas à *la* x ou à *fa* x, parce que la succession d'*ut* prise

dans le mode d'*ut*, ne donne point ces notes qui appartiennent à une modulation toute opposée.

De plus le progrès des sons, tirés des différentes phrases toniques, se découvre assez en tant que ces sons font harmonie, progrès qui s'observe à la rigueur; mais ces mêmes sons, eu égard à la mélodie seulement, c'est-à-dire étant pris séparément, ces mêmes sons n'étant plus asservis à cette loi de liaison diatonique, ont l'arbitraire de passer à un des sons quelconques de l'accord suivant. C'est ce qui arrive dans un chant qui parcourt les différens sons que donne un accord, pendant que les accompagnemens qui en remplissent l'harmonie, observent une marche diatonique; marche que tantôt la basse peut prendre elle-même, ou que tantôt, pour plus de force, elle varie, leur opposant un progrès de tierce, quarte, ou quinte.

Pour répandre de la variété dans les chants, il est bon aussi de ne pas employer trop de suite les mêmes sons empruntés d'accords de même nature; & par conséquent de ne pas trop répéter les intervalles de même espèce, soit de tierce, quarte, ou quinte, &c. mais de varier au contraire la marche des intervalles, entrelasser la tierce avec la quarte, la quarte avec la quinte, tantôt en montant, tantôt en descendant; & de savoir mêler à propos les degrés diatoniques aux intervalles disjoints, & le ton au demi-ton, &c.

ARTICLE SECOND.

Des intervalles propres à la Mélodie.

La progression de quinte en montant, est la première que donne la nature, & par conséquent la première succession harmonique d'un corps sonore à un autre; après cette quinte vient la quarte: ce qui donne *ut, sol, ut.*

Si on prend la quinte en descendant, viendra de même ensuite l'intervalle de quarte, ce qui donnera *ut, fa, ut.* avec cette différence, que la quinte en montant étant la première donnée, la quinte en descendant peut aller par fa

nature à la note de la quinte en montant (c'est-à-dire), avant que de retourner au son primitif. Ces deux dominantes étant liées entr'elles, & avec le son primitif par un rapport mutuel.

Premier principe, *ut, sol, ut.* } Phrases simples & parfaites.
 Second principe, *ut, fa, ut.* }

Composé du premier & du second. } *ut, fa, sol, ut.* } Phrase composée & parfaite.

L'Intervalle de quinte, en montant successivement, est encore donné par la nature; mais pour aider à la voix & aux instrumens qui ne pourroient pas ainsi en montant pousser cette progression fort avant, & bien plus encore, pour suivre les loix de la variété, on aide à cette marche par la progression représentante de quinte en montant, & de quarte en descendant alternativement; pour lors la voix ou les instrumens pourront conduire cette progression aussi loin que de nécessité.

Troisième principe. . . . } *ut, sol, re, la, mi, si,* } Phrase simple & parfaite.

En suivant le même principe, nous aurons la progression de quinte en descendant, quant à son origine; mais plutôt de quarte représentative en montant, quant à l'usage, aidant toujours par la même marche alternative.

Quatrième principe. . . . } *ut, fa, si, mi, la, re, &c.* } Phrase simple & parfaite.

Par le secours d'une autre marche alternative, on aura encore une progression successive de tierce en montant, & de quarte en descendant, ou de tierce en descendant & de quarte en montant. Ces phrases peuvent avoir deux faces différentes, selon qu'on commenceroit par la tierce ou par la quarte.

Cinquieme principe.	{	$\begin{array}{ccccccccc} \diagup & \diagdown & \diagup & \diagdown & \diagup & \diagdown & & & \\ ut, & mi, & si, & re, & la, & ut, & sol, & \&c. \end{array}$	} Phrases simples & par- faites.
		$\begin{array}{ccccccccc} \diagdown & \diagup & \diagdown & \diagup & \diagdown & \diagup & \diagdown & \diagup & \\ ut, & la, & re, & si, & mi, & ut, & fa, & re, & sol, & \&c \end{array}$	

On peut encore, si l'on veut, avoir une phrase de tierces entrelassées de degrés diatoniques, soit en montant, soit en descendant.

Sixieme principe.	{	$ut, mi, re, fa, mi, sol, \&c.$	} Phrases compo- sées & moins par- faites.
		$ut, la, si, sol, la, fa.$	

Ayant épuisé tous les intervalles disjoints, restent les degrés conjoints, qui ne pouvant plus parcourir plusieurs modes entrelassés, faute d'intervalles disjoints, rentrent simplement dans l'ordre, dans les degrés des tétracordes, ou pris comme tels séparément, ou aidant à composer l'octave ou gamme de tel ou tel mode décidé par le demi-ton de la note sensible.

Comme {	Tétracordes.	
	$mi \quad fa, \quad sol \quad la.$	{ ou } $si \quad ut, \quad re \quad mi.$
	$si \quad ut, \quad re \quad mi.$	
Demi-ton		sensible.
Mode décidé.		

ARTICLE TROISIEME.

*Propriété des Sons & des Intervalles pris comme tels ;
simplement de la quarte & de la quinte.*

Les Intervalles justes ou consonants, soit de tierce, quarte, quinte & de fixte, sur-tout lorsqu'on en fait faire un juste mélange, sont en général d'une expression forte & marquée. Ces Intervalles sont naturellement plus gais en montant qu'en descendant, sur-tout l'Intervalle de quinte en montant de la tonique à la dominante, a quelque chose

de gai & de brillant; au lieu que celui de quinte en descendant de la tonique à la quatrième a quelque chose d'impérieux, de sombre, & même de lugubre, & encore plus dans le mode mineur.

A l'égard de la quarte, comme étant de même nature que la quinte, elle est aussi à-peu-près de même effet; mais comme étant moindre quant à l'étendue, elle l'est aussi quant à l'expression.

De la Sixte

La sixte majeure en montant a quelque chose de fier & de dédaigneux, & la sixte mineure au contraire est triste & pathétique; en descendant, la sixte est le plus souvent mineure & à-peu-près de même expression, quoique moins triste qu'en montant.

De la Tierce

La tierce n'est ni si forte, ni si marquée d'expression que la quarte & la quinte, & elle a à-peu-près les mêmes propriétés que la sixte, tant pour la différence du majeur au mineur, & de monter ou de descendre, que pour l'expression gaie ou triste.

Des Intervalles en degrés conjoints.

Les tons & les demi-tons servent à lier les grands Intervalles, & à leur ôter une espèce de dureté & de pésanteur qui leur est naturelle.

L'Intervalle de deux tons de suite est agréable, d'autant plus qu'il porte avec lui le sentiment de gaieté que produit la tierce majeure. Celui de trois de suite, est pénible; mais cependant on en fait jusqu'à quatre de suite, qui font d'une belle expression (quant au triste) lorsqu'ils sont terminés par le demi-ton.

Tous les tons de l'octave ne font pas de même expression, sur-tout pris successivement; celui de la tonique à la secon-

de, & de la dominante à la sixieme, est doux & velouté, & celui de la seconde à la médiane, de même que celui de la sixieme à la sensible a quelque chose, de sec & d'aigre, apparemment de ce qu'il est à-peu-près le même que le précédent, ou plutôt de ce qu'il semble n'être là que pour aller au repos du demi-ton qui vient après.

Le ton de la quatrieme à la dominante, comme étant une espece de centre qui réunit les deux quarts de l'octave, semble être plus marqué que les autres; mais on n'est pas toujours sûr de le rendre dans la plus grande justesse : enfin tous les tons en général, sont plus gais en montant qu'en descendant.

Du Demi-ton

Le Demi-ton est la source pittoresque des intervalles, c'est lui qui nous donne, comme à l'infini, cette immense variété de majeur, mineur, diminué & superflu.

Le Demi-ton de la sensible à la tonique, est plus délicat, plus agréable, & plus marqué que celui de la médiane à la quatrieme; au lieu qu'en descendant, ce même Demi-ton de l'octave à la septieme, échappe, pour ainsi dire, à l'oreille, & que celui de la quatrieme à la médiane, a quelque chose de touchant.

Dans le mode mineur, le Demi-ton en descendant de la sixieme à la cinquieme est sombre & lugubre, au lieu qu'en montant de cette cinquieme note à la sixieme, quand on a la fantaisie de le conserver, il est délicat & intéressant.

Celui de la médiane à la seconde, quoique foible dans la mélodie, fait tableau dans l'harmonie : car lorsqu'on passe du majeur au mineur, changement dont ce Demi-ton fait toute la grace; outre le Demi-ton déjà évanoui, on diroit que celui-ci acheve tout le caractère du mineur, & que c'est un rideau d'une gaze légère qu'on tire pour jouir d'une lumière plus douce & plus suave que celle que lancent pour ainsi dire les rayons vifs & perçans du mode majeur.

En un mot les Demi-tons font la décision du diatoni-

que ; & sont la source du chromatique , aussi bien que l'occasion de l'enharmonique. Plusieurs Demi-tons de suite en montant , excitent à compassion , & en descendant , ils tournent à l'abattement ; & d'une manière ou de l'autre , ils sont également propres aux morceaux lugubres , tristes & pathétiques.

Des Intervalles diminués & superflus.

La quarte diminuée , qui en harmonie ne se pratique gueres , est d'un très-bel effet en mélodie ; cet Intervalle , aussi bien que celui de la fausse quinte , est tendre , & affectueux en descendant , au lieu qu'en montant , ils sont d'un pathétique larmoyant.

Le triton ne se fait pas en descendant , mais en montant : il est merveilleusement propre pour le serrement & le déchirement de cœur. A l'égard de la quinte superflue , elle ne se fait ni en montant , ni en descendant.

Les *Italiens* pratiquent avantageusement la tierce diminuée & la sixte superflue , & même la sixte diminuée. Ces Intervalles ou accords , en harmonie aussi bien qu'en mélodie , sont d'une très-grande beauté ; ce sont de ces coups de pinceau incertains , mais toujours heureux quand ils partent d'un génie transcendant. C'est l'écume de ce cheval qu'un habile Peintre ne put exprimer qu'en jettant de colere sa brosse sur la toile , heureux emportement auquel ne se prête gueres le genre par trop sage de notre Musique.

La seconde superflue est très-expressive pour le triste , sur-tout en montant. Enfin tous les Intervalles diminués ou superflus sont de la plus grande teinte pour exprimer le triste , le tendre , ou le pathétique ; & le demi-ton est la source inépuisable de toutes ces différentes expressions , qui sont plus ou moins fortes , selon que ce demi-ton est naturel ou occasionné par le b mol , dièse ou b quarré.

Lorsque les Intervalles sont naturels , ils sont plus doux , plus agréables , par conséquent moins propres aux expressions fortes ! S'ils ont l'accident du dièse modérément , ils sont fermes , gais & véhéments ; mais si les dieses deviennent

surabondans , plus alors le nombre en augmente , plus ils causent une forte de contrainte & de brisement dans l'organe. Quand les Intervalles ont au contraire quelques b mols , ils sont pleins & moëlleux & harmonieux ; & si le nombre vient à augmenter , alors ils sont lugubres & pathétiques ; & s'il arrive qu'ils aient alternativement le diese & le b mol d'une note à l'autre , ils deviennent beaucoup plus forts dans l'une & dans l'autre expression.

S'ils ont l'accident du b quarre , de telle nature qu'ils soient , le b quarre , en les remettant au naturel , leur communique une forte de calme. Enfin c'est du choix & de l'assortiment de ces différens Intervalles que naissent les chants expressifs & la belle harmonie , & ce choix est véritablement la magie de l'Art Musical. Ces nuances imperceptibles , ces sons , ces Intervalles , ces accords sont , pour ainsi dire , à notre choix , comme les couleurs au gré d'un Peintre , qui le pinceau d'une main , la palette de l'autre , prend la couleur , l'étend sur la toile , y trace des beautés , les enrichit à chaque trait qui les développe ; & c'est alors qu'animé d'un moment d'enthousiasme , il produit du sublime , du merveilleux , sublime que dicte l'imagination & le génie ; mais le tact le plus délié , le goût sur-tout guidé par la raison , est ce qui produit un tout si bien assorti , que ne laissant rien à desirer , il pousse l'illusion au point de présenter à nos sens la nature même , & quelquefois mieux ; don précieux qui se perfectionne & s'étend , mais qu'il faut avoir reçu de la Nature.

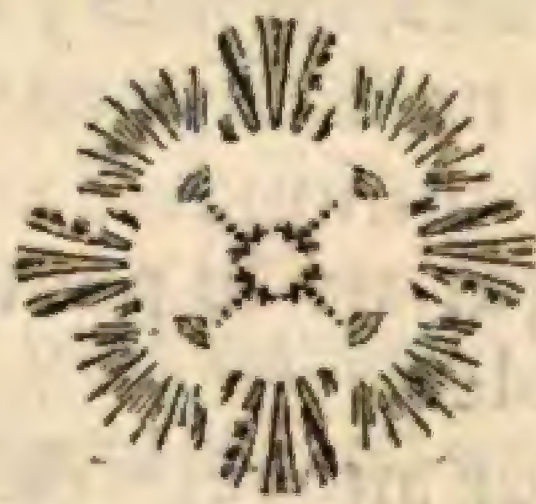
RÉCAPITULATION.

1° Les intervalles les plus naturels à la mélodie , & que l'on peut faire ou successivement , ou pour mieux dire , entrelasser les uns avec les autres , sont les intervalles de tierce , quarte & quinte , soit en montant , soit en descendant ; ayant toujours soin d'y apporter cette variété qu'après que l'un à monté , l'autre descende , ou bien que l'un monte après que l'autre a descendu : car il n'y a que le progrès diatonique

à faire des fixtes simples de suite, soit en montant, soit en descendant, on ne veuille avoir par leur moyen une teinte, un reste d'effet de la simplicité des phrases en degrés disjoints; car alors malgré cette totalité d'harmonie en degrés conjoints, qui semble en envelopper la tonicité, autant de notes, pour ainsi dire, autant de toniques, quoiqu'en degrés conjoints, & c'est un principe qu'on ne peut contester.

Toutes ces différentes sortes de phrases peuvent donc se réduire à deux; l'une de phrases toniques forcées, l'autre de phrases libres ou de toniques successives.

J'appelle les premières toniques, parce qu'elles sont liées de nécessité à tel ou tel mode par un des trois accords toniques; & j'appelle les autres libres ou successives, parce que leurs progressions, quoique données par les vibrations du corps sonore, ne tiennent au mode où l'on est qu'à liberté, & qu'autant de notes (comme j'ai dit ci-devant), autant de toniques passagères, qui ne sont plus du ressort de la basse fondamentale tonique absolue; car elles doivent en avoir une autre qui leur soit particulière, & où les loix de l'harmonie & de la mélodie soient également observées: ce qui n'est dans le fond qu'un moyen de variété de plus, puisqu'à la fin elles reviennent aboutir à la source harmonique d'où elles étoient parties.



CHAPITRE TROISIEME.

De l'Harmonie.

ARTICLE PREMIER.

Comment les sons , pris en particulier , fixent par leur progrès la vraie Basse fondamentale.

A V A N T que de fixer ces progressions & leur harmonie , il est bon de remarquer que non-seulement les dissonances ont un progrès fixe & déterminé ; mais même que les consonances , quoique libres , suivent aussi cette loi de liaison : or comme il n'y a que la variété , jointe à la liaison , qui produise un bel effet , ce ne peut donc être qu'en remplissant cette loi de variété , conformément à celle des liaisons harmoniques , qu'on fera sûr d'une bonne harmonie.

Les consonances sont de deux sortes : les tierces & les fixtes , consonances libres : les quintes , quartses & octaves , consonances non libres.

J'appelle les premières consonances libres , parce qu'ayant de leur nature la variété du majeur au mineur , on en peut faire plusieurs de suite.

J'appelle au contraire les autres non libres , parce que n'ayant point cette variété , on n'en sauroit faire plusieurs de suite , ni qui plus est , aller de l'octave à la quinte , ou de la quarte à la quinte ; accords censés de même nature : la partie qui procéderoit ainsi , pourroit bien ajouter à l'harmonie des autres parties ; mais seule & prise séparément avec la basse , elle n'en feroit point d'assez riche , n'étant tout au plus que passable à la faveur du mouvement contraire , ou des autres parties , qui par l'harmonie de la fixte , de la tierce , ou de la dissonance , ôteroient au moins à l'oreille l'insipidité de ces accords , qui quoique premiers

dans leur origine, sont nuds d'effet, à cause de leur éloignement du son principal, dont on ne peut les rapprocher qu'à la faveur des fixtes ou des tierces : & bien plus, la quarte n'étant que le renversé de la quinte, & par conséquent censée le même accord, il seroit toujours imparfait de passer & repasser de la quarte à la quinte, ou de la quinte à la quarte. Je ne parle point ici du moyen de faire deux quintes ou deux quartes de suite, pourvu qu'il y en ait une de fausse; moyen qui prouve assez l'insuffisance de ces accords, qu'on n'emploie seulement que comme pour compléter la totalité d'un accord, quand ils ne sont pas d'une nature différente; ce qui prouve évidemment que la variété en harmonie n'est pas moins essentielle que la liaison, & que toutes deux sont absolument dépendantes l'une de l'autre; enfin sans la variété du majeur au mineur, des consonants aux dissonants, sans le choix de préférence d'un tel ou tel son d'un accord, sans le contraste des mouvemens contraires point de liaison, point de variété, nul effet, par conséquent, ni mélodie, ni harmonie.

Ainsi pour s'assurer d'une bonne harmonie, on sera obligé non-seulement à la variété du majeur au mineur, des consonants aux dissonants, à la liaison d'un accord à un autre, aux mouvemens contraires, à la marche des sons la moins forcée & la plus naturelle, à la préparation & au progrès de la dissonance; sur-tout pour éviter un effet, une liaison douteuse, désagréable, il faut se garantir de deux quartes, quintes, ou octaves de suite, & même procéder rarement de l'un à l'autre de ces accords, bien entendu dans les parties essentielles. Et de plus, se bien garder de supposer une basse fondamentale d'un progrès, d'une harmonie forcée & incompatible avec la basse continue, & les parties au-dessous desquelles on la suppose; parce qu'en harmonie il n'y a point d'induction si plausible en apparence, qui ne doive être rejetée, sitôt qu'elle conduit à des effets vicieux & mal digérés; car en tout les préceptes ne sont faits que pour nous conduire à la lumière, & quand une fois on l'apperçoit, n'est-il pas absurde de s'abster volontairement dans des démonstrations fausses,

qui nous faisant retomber de la lumière dans les ténèbres, nous jettent dans une voie impraticable ? En effet, si on est obligé sans cesse d'aider à la lettre par des sons entendus, n'est-ce pas augmenter le fardeau sous lequel on ne succomboit déjà que trop ? Comment trouver la vérité, que bien assez d'épais nuages nous dérobent ? & comment la trouver d'avance, si on est obligé de la créer comme de soi-même.

A R T I C L E S E C O N D.

De ce qu'il faut observer dans la marche des Sons pour former un Corps complet d'Harmonie parfaite.

Il est bon de savoir que dans un Corps d'Harmonie, les deux parties qu'on appelle *les deux parties du trio*, sont deux parties aiguës, au-dessous desquelles il y a une ou deux parties moyennes, qu'on appelle *tailles* ou *quintes*, qui sont le milieu entre ces deux parties aiguës, & la partie grave ou basse. Et il faut remarquer que dans le Corps complet d'une Harmonie parfaite, les deux parties aiguës doivent avoir l'essentiel des accords, c'est-à-dire la tierce d'un accord parfait, à laquelle on ajoute la quinte ou l'octave.

La fixte d'un accord de fixte, auquel on ajoute aussi la tierce ou l'octave, ou bien la dissonance avec le son principal de ceux qui l'accompagnent, qui est communément la tierce ou la quinte, ou sinon les deux sons dissonants de l'accord, quand ils conviennent à l'aigu.

Les parties médionales, faites pour rapprocher les Sons aigus des Sons graves, feront alternativement la quinte & l'octave, ou l'octave & la quinte (genre d'accords propre à cette partie de concert, d'où on les appelle communément *quinte*, *alto* ou *taille*). On leur donne aussi quelquefois la tierce, mais presque jamais la dissonance qui, faisant le caractère d'un accord, doit être ordinairement à l'aigu, pour y faire le rôle principal ; dissonance qui seroit étouffée dans cette partie moyenne, à laquelle, pour un meil-

leur effet, on donnera souvent le même chant qu'à la basse, comme au second dessus le même qu'au premier.

A l'égard de la basse par une marche forte & marquée, elle servira de fondement & de soutien à tous les accords, & plus elle s'éloignera d'une marche simple, moins elle sera susceptible de dissonance & de richesse d'harmonie. C'est ainsi que souvent dans un superbe édifice la base reste simple pour mieux faire ressortir les ornemens, qui placés en proportion du milieu vers le haut, y sont répandus en plus grand nombre, & avec plus de légèreté & de variété.

En effet, c'est par une pareille distribution & arrangement en musique que chaque partie doit avoir le chant & l'harmonie convenable; on fait d'ailleurs que chaque mesure a un temps fort, qui est le premier, & un temps faible, qui est le dernier: celui-ci, comme le plus léger, sert à préparer & à sauver la dissonance; le premier, comme plus fort & d'à plomb, sert à la faire entendre; ce qui seul suffira pour remplir les loix de variété & de liaison que demande l'harmonie, & ce n'est aussi que sur ces loix qu'on peut établir une vraie basse fondamentale, qui loin de nuire à la liaison, à la variété, à la belle harmonie, puisse au contraire en tracer les vraies routes, sans embarras & sans obscurité. Vérité dont on ne peut manquer de sentir toute la force, puisqu'on doit commencer à s'appercevoir que la belle harmonie provient bien plutôt de la belle ordonnance des sons, que de leur multitude.



CHAPITRE QUATRIEME.

DE LA BASSE FONDAMENTALE.

Démonstration des Phrases d'harmonie , & de leur vraie Basse Fondamentale.

LA premiere Phrase que nous indique le corps sonore, est celle de quinte en montant successivement, aidant toutefois par l'intervalle de quarte en descendant qui la représente, sorte de Phrase qui ne donne qu'une suite d'accords parfaits, lorsque chaque note n'a qu'un temps de valeur.

Le choix & l'ordre des sons sera dans les parties aiguës, par mouvemens contraires avec la Basse, en procédant dans une partie, de la tierce à la quinte; & dans l'autre, de l'octave à la tierce; & dans les parties du milieu, tantôt de la quinte à l'octave, ou de l'octave à la quinte; tantôt par mouvemens semblables, & tantôt par mouvemens contraires avec la Basse, dont les progrès forts & marqués, comme je viens de le dire, relevent l'éclat de tous accords quelconques, *ut, sol, re, la.*

Quelle simplicité! mais en même-temps quelle variété, quelle richesse! Il est vrai que si chaque note avoit deux temps de valeur, cette Phrase auroit besoin de la dissonance, & qu'on seroit même forcé de l'y introduire; mais chaque note au contraire n'ayant ici qu'un temps de valeur, & la marche de la Basse parcourant, pour ainsi dire, comme plusieurs modes majeurs & mineurs alternativement; cela ne suffit-il pas pour remplir ce qui lui est prescrit par la nature? Liaison par le son commun, moyen suffisant pour joindre un accord à un autre, & variété par le passage d'un mode majeur à un mode mineur; variété tenant en quelque sorte lieu de la dissonance, qui ne peut se trouver dans cette Phrase, dont le propre est de monter successivement, progrès opposé au cours de la dissonance, qui au contraire doit

descendre successivement. Tout ne s'y trouve-t-il pas? Enfin, quoique la dissonance ne puisse être d'usage dans cette Phrase, non plus que dans toute autre de ce même genre, n'étant ni préparée, ni sauvée, & n'y pouvant par conséquent avoir ni cours, ni liaison, ces Phrases n'en sont pas moins utiles, & moins assurées par le mouvement libre & varié des sons qui les composent. Il est bon d'observer que la marche en degrés disjoints qui se rencontre en même-temps dans la partie aiguë, & dans la partie grave, outre les modes successifs, semble donner à l'oreille le sentiment de plusieurs modes différens à la fois; car lorsque la Basse fait entendre une tonique d'un mode mineur, alors malgré la force de la progression de quinte, qui semble tout emporter, la tierce de l'accord parfait mineur, paroît soudainement fondamentale d'une autre tonique d'un mode majeur. Vibrations qui échappent, pour ainsi dire, à notre attention; mais que notre organe, sans trop les démêler dans ce total d'harmonie, ne laisse pas que de sentir avec plaisir: vibrations qui quoique fondues dans ce corps d'harmonie n'en font que plus d'effet. Phénomène harmonique qui contribue merveilleusement à la mélodie & à l'harmonie de ces sortes de Phrases.

Ce principe sera donc bien posé, que tous intervalles de suite en degrés disjoints, considérés soit dans le dessus, soit dans la Basse, n'ont pas absolument besoin de dissonance; puisque par la raison même que ces intervalles sont ordinairement privés de la possibilité d'être réunis sous un seul & même mode décidé, leurs notes ont l'avantage de représenter comme autant de modes, quoique non décidés; ce qui suffit d'ailleurs pour liaison dans ces Phrases, est le son commun, pour variété, le passage du majeur au mineur; principe qui loin de bannir absolument la dissonance dans ces Phrases continues, l'adoptera toujours, lorsqu'elle pourra y avoir cours & liaison, c'est-à-dire, lorsqu'elle y sera préparée & sauvée selon les règles; & que de plus, on en bannira encore deux octaves, deux quintes de suite, mêmes simulées; & le progrès défectueux de la quinte à la quarte, ou de celle-ci à l'autre, ce qui seroit censé deux
quinte

des Sons dans toute phrase quelqu'onque

Two systems of musical notation. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The first system's treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff contains whole and half notes, with some sixteenth notes. Fingering numbers (5, 6, 7) are written above some notes in the bass staff. The second system is similar, with a treble staff of eighth and sixteenth notes and a bass staff of whole and half notes, also with some sixteenth notes and fingering numbers (7, 7, 7, 2, 2, 3, 4, 3, 5, 6, 2, 6, 2) written above.

Phrases generales d'harmonie

Sur les quelles les accords qu'edoivent faire les parties Superieures:

Sont indiquees par les Chiffres

Five systems of musical notation, each consisting of a single bass staff. Each staff contains a sequence of notes with various fingering numbers (2, 4, 5, 7, 8) written above them. The first staff has notes with numbers 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7. The second staff has notes with numbers 2, 5, 5, 5, 5, 5, 5, 5. The third staff has notes with numbers 5, 5, 2, 8, 2, 8, 2, 2, 5, 7, 6, 7, 6, 6. The fourth staff has notes with numbers 2, 5, 2, 5, 4, 5, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 2, 8, 4, 3, 2, 8. The fifth staff has notes with numbers 5, 7, 2, 5, 7, 2, 7, 5, 7, 5, 7, 5, 2, 8, 2, 8.

Handwritten musical score for three staves, likely a lute or guitar piece. The notation includes various rhythmic values (e.g., 2/7, 2/5, 2/4, 2/3, 2/8, 2/6, 2/5, 2/4, 2/3, 2/2) and notes. The piece is labeled "P. XLVII" at the end.

Des Cadences

Handwritten musical score for guitar, featuring eight staves of music. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. The piece is divided into sections labeled in cursive: *C. parfaite*, *irreguliere*, *Liaison Repos*, and *C. Rompue*. The word *Repos* also appears at the beginning of the fourth system. The manuscript is on aged, slightly discolored paper.

irreguliere

Liaison Repos

Repos

C. Rompue

M.

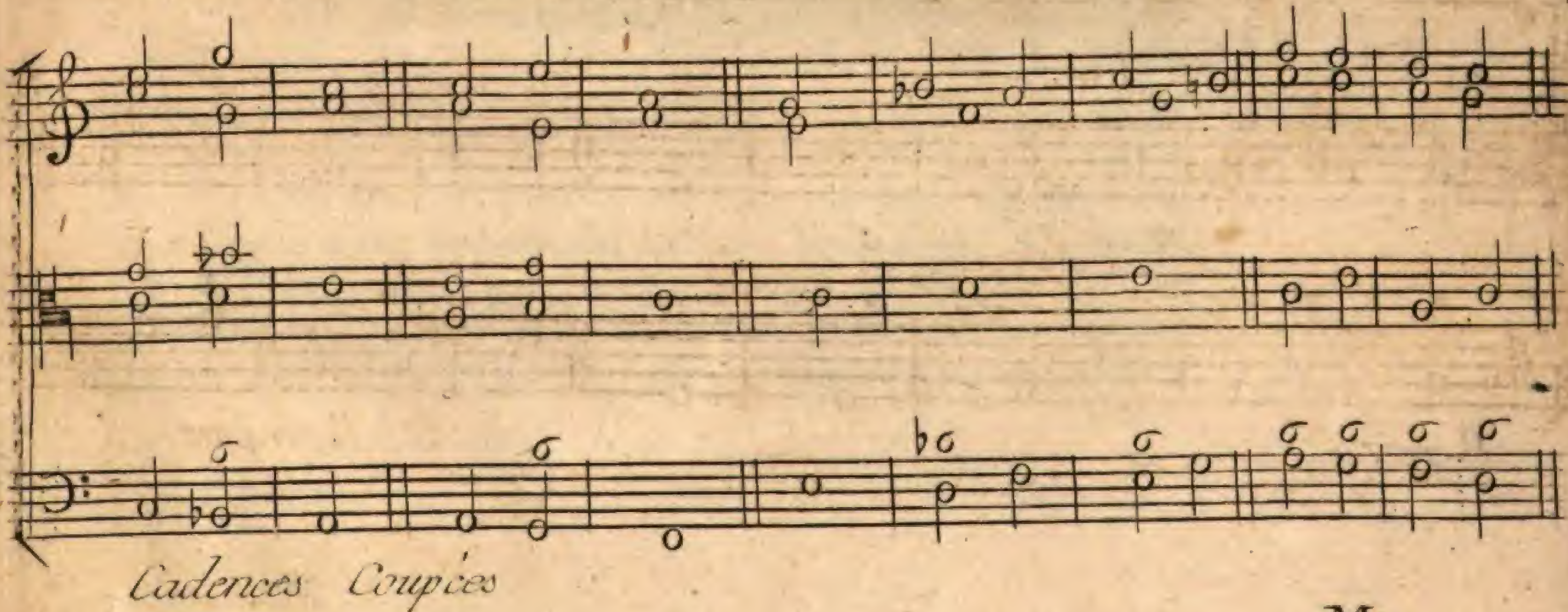
P. XLVIII.



Suspension *Diatonique* *interompue* *petite* 7 5



Cadence *par une double disson* *repos* *C.* *evitees*



Cadences Coupées

quintes de suite, par la raison que la quarte, comme je l'ai dit ci-devant, n'est que le renversé de la quinte, & que ces accords étant de même origine, les faire de suite ce seroit aller contre le principe de la variété, qui en harmonie est un des plus essentiels. D'ailleurs le principe qui nous le défend est bien simple, puisqu'on seroit censé faire entendre de suite deux corps sonores en succession diatonique, ce qu'on ne peut faire que par licence, & encore ne faudroit-il pas y faire distinctement ces deux quintes de suite; succession diatonique dont cependant on n'a qu'une vaine frayeur, vu que dans la progression de deux accords parfaits de suite en descendant, comme *la, sol : la*, n'y est fondamental que parce qu'il est à la basse, au lieu que la tierce *ut*, quoique au-dessus, l'est réellement par droit d'harmonique, l'oreille sous-entendant *ut, sol*, pendant que les yeux ne voient que *la, sol*.

J'ai cru devoir m'étendre sur les raisons qui servent de principes à cette phrase, parce qu'elles serviront de fondement à toute autre de ce genre, & établiront en même-temps une vraie basse fondamentale sans nuls inconvéniens, ni aucuns sous-entendus.

La seconde Phrase est de descendre de quinte & monter de quarte, successivement; ce qui représente la génération des quintes en descendant, & sa figure ordinaire *ut, fa, si, mi*, &c. Cette phrase reçoit d'elle-même la dissonance, ou plutôt la fait naître, la tierce suffisant pour la préparer & la sauver tout naturellement dans deux parties alternatives. Aussi cette phrase est-elle la plus parfaite de celles où l'on fait usage de la dissonance; c'est la source génératrice où tous les Compositeurs puisent presque tous leurs chants; enfin c'est la mere commune de la mélodie & de l'harmonie successive. Les sons qui la composent y ont un progrès si aisé, qu'ils semblent pouvoir suffire jusqu'à l'infini, à des idées toujours neuves, quoique le fond de l'harmonie soit toujours le même. Bien plus dans cette phrase, la nature, qui paroît comme inépuisable par la fécondité de ce direct, nous donne trois autres moyens d'harmonie, ou si l'on veut, trois phrases, qui quoiqu'elles

ne soient ni aussi fortes, ni aussi marquées, n'en font pas moins harmonieuses & abondantes, fournissant à leur tour comme une nouvelle harmonie & d'autres chants qui sont d'une heureuse ressource pour l'Art Musical.

La première descend diatoniquement, restant deux temps sur chaque note, ayant la septième au premier temps, la sixte au second.

La seconde Phrase descend de tierce du dernier au premier temps, & monte ensuite d'un degré; la grande sixte au premier, & l'accord parfait au second, à la faveur de l'intervalle en degrés disjoints.

La troisième syncope & descend ensuite, l'accord de seconde au premier temps, & la sixte au second.

On peut avoir encore une autre Phrase composée de la première & dernière, qui feroit entendre alternativement la septième dans une mesure, & la seconde dans l'autre; la septième suivie de la sixte, & la seconde de l'accord parfait. A l'égard de la Phrase qui donneroit une suite de petites sixtes, l'effet en seroit si désagréable & si defectueux, que ce n'est pas la peine d'en discuter ici l'imperfection, pour prouver de nouveau que quoique cet accord puisse avoir lieu une fois seulement dans des phrases toniques, il n'en est pas moins inutile & à rejeter dans les Phrases continues & générales.

N'est-ce pas aussi pour raison de clarté, ou, si l'on peut dire, de fluidité, que dans les Phrases provenant du renversement de la progression fondamentale des quintes en descendant, le progrès diatonique venant se faire entendre dans la Basse, à son tour on est forcé de bannir la dissonance du second temps, qui se trouvant là comme inutile, ne seroit d'aucun secours de liaison & de variété: & qui outre qu'elle ôteroit la grace de l'alternative de la consonance & de la dissonance, & étoufferoit l'harmonie par tous ces progrès diatoniques, entassés ainsi les uns sur les autres, occasionneroit de plus le défaut de deux quintes & octaves de suite ou simulées.

Il n'y a donc que la seule progression fondamentale des quintes en descendant, *ut, fa, si*, &c. Qui soit propre à nous

donner ainsi avec tous ses sons, un enchaînement de dissonances ou septieme, & qui outre cela, par le seul moyen de la note sensible *si*, ait le privilège particulier de parcourir dans sa marche toutes les notes de la gamme, laquelle marche commence de la tonique à la quatrieme avec force, & la dominante termine à la fin avec plus d'agrément.

La note sensible, par le vice heureux de fausse quinte qu'elle occasionne dans la septieme, *si*, *re*, *fa*, *la*, est la seule note qui donne en même-temps à cette marche fondamentale, & la propriété de réunir comme dans un seul mode le cercle de plusieurs toniques indéfinies, & le moyen de retourner à la note d'où on étoit parti; moyen par lequel la note sensible ne reprenant son vrai caractère que sur la dominante, semble ainsi procurer plus de plaisir à la sensation par le doute qu'elle laisse au commencement de la Phrase, & qu'elle leve si agréablement à la fin; plaisir qu'elle ne semble suspendre que pour le faire désirer davantage, & le rendre plus intéressant.

Toutes ces variétés ne servent qu'à mieux nous prouver l'empire du corps sonore, & la force de toutes Phrases quelconques indiquées par ses vibrations; puisqu'outre que d'après elles on trouve le moyen de réunir deux tétracordes, & d'en faire la gamme d'un mode unique; on trouve encore celui de tirer du passage de l'accord de la quatrieme à celui de la dominante $\overset{6}{fa} - \overset{7}{sol}$, tant la progression des quintes que celles des Phrases renversées qui en proviennent, comme de $\overset{7}{re} - \overset{7}{sol} : \overset{7}{re} - \overset{6}{re} : \overset{6}{fa} - \overset{7}{sol} : \overset{6}{fa} - \overset{6}{fa}$, &c. Ainsi donc malgré toute l'extension qu'on peut donner à l'harmonie, on voit que quelque considérables que puissent être les variétés, elles partent cependant toutes de la même source harmonique; principe admirable, qui loin de referrer notre génie, ne lui laisse au contraire que plus de liberté d'en agir selon la sensation, puisque c'est de la sensation même qu'il doit partir.

Passons à la troisieme Phrase, dont le progrès ne donne que des accords parfaits; progrès qui est de monter de tierce & descendre de quarte, ou descendre de tierce & monter

de quarte. Cette Phrase tient en quelque façon de la perfection de celle des septiemes ; car par une nouvelle transformation, elle donne une autre Phrase montant diatoniquement, restant deux temps sur chaque note, l'accord parfait sur le premier temps, la fixte sur le second, dont la Basse en degrés disjoints est censée fondamentale.

Sur ce progrès diatonique, on pourra faire la neuvieme, qui s'y trouvera naturellement préparée de la tierce & sauvée de l'octave, dont cette neuvieme fait suspension. Ce n'est pas qu'on ne pratique encore plus heureusement la neuvieme, lorsque la Basse, après avoir monté d'un degré, se trouve descendre de tierce, ayant alors alternativement la neuvieme & l'accord parfait ; cette neuvieme en pareil cas étant plus agréable, en ce qu'elle est précédée & suivie naturellement de la tierce.

La premiere Phrase, qui consiste dans les quintes en montant, se trouvant avoir deux temps sur chaque note, donnera occasion de faire la quarte & la quinte ; c'est-à-dire la quarte dissonante, & l'accord parfait alternativement. De cette Phrase, & du progrès de la neuvieme ci-dessus, on peut en avoir une composée, qui fera entendre alternativement la quarte dans une mesure, & la neuvieme dans l'autre, dirigeant toutefois ces deux dissonances par l'accord parfait, ce qui ne peut manquer de faire un bel effet.

Sans porter préjudice aux principes que j'ai avancés, si l'on se trouve engagé dans une suite de chant, on pourra en temps & lieu faire un mélange, ou pour mieux dire un composé de ces mêmes accords, c'est-à-dire faire entendre en même-temps la quarte ou onzieme avec la neuvieme ; la neuvieme avec la septieme, ou la septieme seule, quoiqu'en montant plusieurs fois. Et en pareil cas, eu égard à la septieme, il est à remarquer qu'indépendamment du progrès de la Basse qui monte, cette septieme semble avoir une espece de progrès ascendant à l'octave, & que contre sa nature ordinaire, elle est censée être sauvée par la note même de la Basse ^{ut la re,} _{ré . . . re.} Défaut que deux notes contre une ne semblent que dissimuler. On aura encore la liberté de faire successivement, c'est-à-dire, d'une mesure à l'autre ; la

onzieme avec la neuvieme, la neuvieme & la septieme, & la septieme en dernier.

ARTICLE SECON D.

Des Cadences.

La Cadence parfaite est le sens fini de toute phrase en musique. Il est aussi des Cadences d'une autre sorte, comme Cadences irrégulières ou imparfaites, rompues, interrompues & suspendues. On a encore par des nuances plus déliées un repos, un enchaînement, un passage ou transition d'un mode à un autre : ce que l'on trouve par l'enchaînement de divers accords consonants ou dissonants, tous moyens qui en général servent plus ou moins à répandre de l'ordre, de la clarté, & de la variété dans un morceau de Musique ; & c'est aussi de cette intelligence que dépend la belle texture du chant & de l'harmonie. En effet, tout chant en musique doit être raisonné, dialogué pour ainsi dire, phrasé, arrondi ; ce qui suit doit avoir du rapport à ce qui a précédé ; il doit y avoir des points, des virgules, c'est-à-dire le sens fini & le repos, ou la suspension comme l'hémistiche dans les vers ; ce doit être enfin un discours, ou plutôt un tableau dont l'harmonie & la mélodie sont les couleurs, qui de concert peignent les mouvemens, les caractères des passions, ou les différens phénomènes de la nature. En un mot les diverses Cadences, & ces derniers moyens sont les repos de lumières qui servent à donner du jeu, du mouvement, à faire tourner comme on dit autour des figures du tableau.

La cadence parfaite *sol, ut* passe de la dominante à la tonique, & c'est une cadence absolue & finale quand toutes les parties y concourent ; sinon c'est simplement un repos, un moyen de transition d'un mode à un autre, ou même une cadence d'enchaînement par une septieme.

La Cadence irrégulière passe de la grande sixte de la quatrième note à l'accord parfait de la tonique *fa - ut*.

Ce même accord de grande sixte sert encore de liaison

pour passer à l'accord de la dominante *fa, sol*, & ce n'est simplement qu'un repos ; mais si cette dominante passe à la tonique, c'est alors la Cadence la plus forte, *fa, sol, ut*. La Cadence rompue passe de l'accord de la dominante à l'accord parfait de la sixieme note *sol - la*.

La Cadence interrompue de cette même dominante passe à la médiate, ou à telle autre note quelconque : *sol - mi : sol - sib.*

La Cadence de repos, est le passage de l'accord parfait de la tonique à la dominante, *ut - sol*, ou le passage de la sixieme note par une fixte majeure à cette même dominante *la - sol*.

Dans le mode mineur, on a de plus le passage de la note sensible par la septieme diminuée à l'accord parfait de la tonique *sol & la*.

Rarement fait-on le progrès diatonique d'une tonique à une autre, *re - ut : fa - mi*, ce qui se peut faire néanmoins à la faveur du passage du mineur au majeur, ou même de celui-ci au premier ; & ayant soin en pareil cas de donner aux sons qui font harmonie le progrès convenable, c'est-à-dire par mouvemens contraires, & par quelques intervalles disjoints.

ARTICLE TROISIEME.

Des Phrases Diatoniques & Arbitraires.

Après avoir épuisé toutes ces Phrases successives, il ne nous reste plus à parler que des Phrases Diatoniques, données par les notes de l'octave de tel ou tel mode, & empruntées soit des accords des cadences ci-dessus, soit des harmoniques de la tonique, dominante ou sous-dominante du mode auquel elles appartiennent de préférence.

Ces Phrases emprunteront leur progrès des notes de telle ou telle gamme, soit en montant, soit en descendant, & elles auront aussi un progrès plus ou moins long, composé de ces degrés montans ou descendans, & on peut les supposer commencer leur progrès depuis la tonique jusqu'à la qua-

trieme ou dominante *ut, re, mi, fa : ut, re, mi, fa, sol*, ou par quelques-unes des notes comprises entre cette tonique & cette dominante. Par exemple, *re, mi, fa : re, mi, fa, sol, &c.* ce qu'on peut supposer également depuis cette quatrieme ou dominante jusqu'à la tonique *fa, sol, la, si, ut*, ou *sol, la, si, ut : ut, si, la, sol, fa : sol, fa, mi, re, ut : fa, mi, re, ut*. Voyez l'exemple, page 140.

Tous ces chants, qui d'abord paroissent bornés, vont cependant à l'infini, quand on vient à les approfondir; car outre qu'ils prennent leurs sons ou notes des trois cordes harmoniques, la tonique, la dominante & la sous-dominante, on y introduit aussi quelquefois l'accord parfait de la sixieme note, l'harmonie de la progression des quintes en descendant, ou celle des fixtes simples de suite; ou bien ils appartiennent, à volonté, aux accords de tout autre mode quelconque.

On voit encore que si le dessus procède en montant diatoniquement de la tonique à la médiate, la basse fondamentale sera la dominante précédée & suivie des tonique *ut, sol, ut*; si ce même chant va jusqu'à la note, cette quatrieme termine cette harmonie *ut, sol, ut, fa*. Cependant ce même chant *ut, re, mi, fa*, qui est vraiment du mode d'*ut*, n'en est pas moins, si l'on veut, en partie du mode de *re*, de *la*, ou de *fa*; mais ce qui précède & ce qui suit est juste ce qui décide du choix de Modulation & d'harmonie; choix qu'inspire le seul génie, guidé par je ne fais quel tact juste & délicat, qui nous faisant prendre la vraie route, enfante tout à la fois chant, mélodie, harmonie, modes & modulation; choix qui ne nous cause un plaisir si agréable, que parce qu'il est puisé dans la nature même; car il ne suffit pas qu'une Musique existe seulement dans l'imagination du Compositeur, il faut aussi qu'elle fasse sensation sur celle de l'Auditeur, de façon qu'il la trouve telle qu'il pourroit l'avoir pu faire lui-même, & telle est jusqu'à un certain point l'épreuve de toute Musique en général.

Il peut arriver quelquefois que les chants nous jettent dans

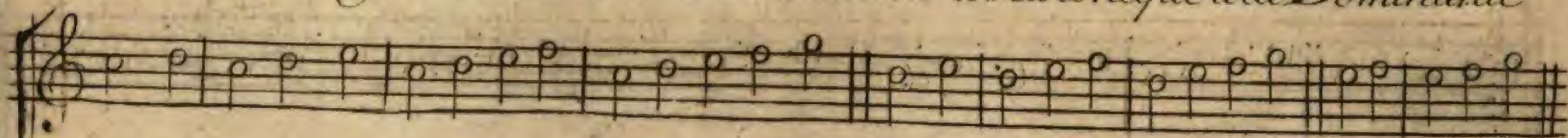
des Basses fondamentales d'un progrès moins parfait, tel que celui de la neuvième, fauvée de l'octave d'un accord parfait, ou de celui des septièmes, la Basse montant diatoniquement; mais cette difficulté ne doit point nous arrêter, car alors la dissonance ayant le cours qui lui est naturel, & l'accompagnement des sons qui lui conviennent, cette Basse fondamentale imparfaite cède en pareil cas son droit à la Basse continue, d'autant plus qu'à mesure qu'on subdivise & qu'on étend les puissances des générations harmoniques & de leurs progressions, leurs branches n'ayant pas la même simplicité, ne peuvent pas avoir par conséquent la même perfection. D'ailleurs dans tous les Arts, ce qui satisfait les sens (pourvu qu'on ne s'écarte pas de la saine raison,) n'est-il pas de préférence à ce qui n'a pour but que les subtiles recherches de l'esprit? Irois-je servilement sacrifier un passage d'un bel effet, parce que (dit-on) la Basse fondamentale, telle qu'on l'entend aujourd'hui, n'y trouve pas son compte; non sans doute, car sans être obligé de la supposer toujours même malgré ses désagréments, il n'y a qu'à lui prescrire des bornes raisonnables, & alors elle sera toujours d'accord avec l'Art & avec elle-même. Ce guide est merveilleux pour remonter à la source, mais une fois trouvée, faudra-t-il toujours s'en tenir scrupuleusement à des routes si bornées? Ne vaudroit-il pas mieux au contraire, par de nouveaux moyens, lui donner un cours plus libre & plus étendu?

Le principe établit la science; le goût & l'expérience font l'Art, & c'est de cet Art que nous avons besoin. Le principe prouve & démontre jusqu'à certain point; mais c'est à nous de parler Art, d'opérer harmonie, & secouant quelquefois un joug qui ne pourroit que nous embarrasser, nous aurons encore assez de mérite de bien mettre à exécution nos règles particulières. Règles qui ne doivent être fondées que sur les ouvrages des grands Hommes en général; règles qui doivent présenter un plan étendu sans confusion, & exact sans sécheresse; règles enfin qui doivent inspirer la même sensation d'harmonie aux Elèves comme aux Maîtres.

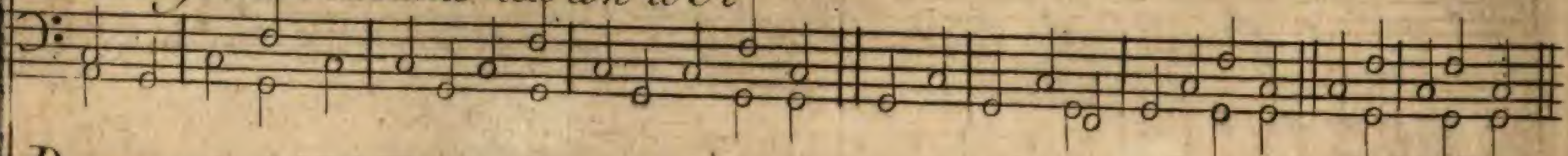
CHAPITRE

Basse Arbitraires

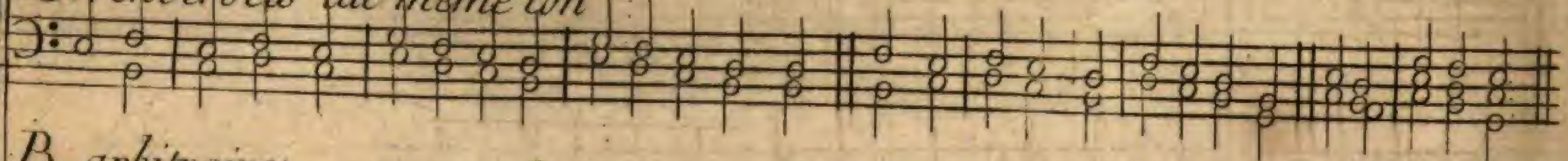
Pour les degrez de l'octave en montant de la tonique a la Dominante



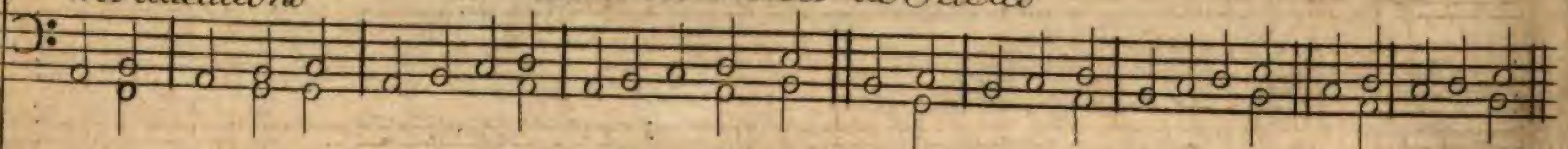
Basse fondamentale du ton d'Ut



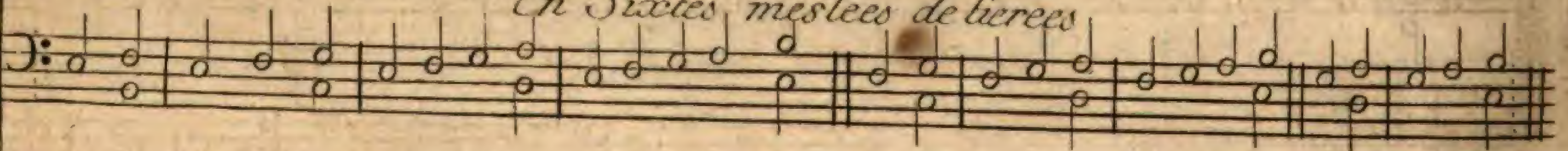
B. renversées du même ton

B. arbitraires
modulations

Entieres melées de Sixtes



En Sixtes meslées de tierces

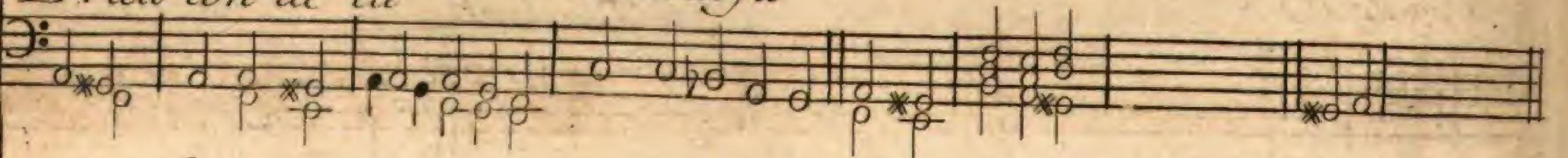


B. du ton de fa:

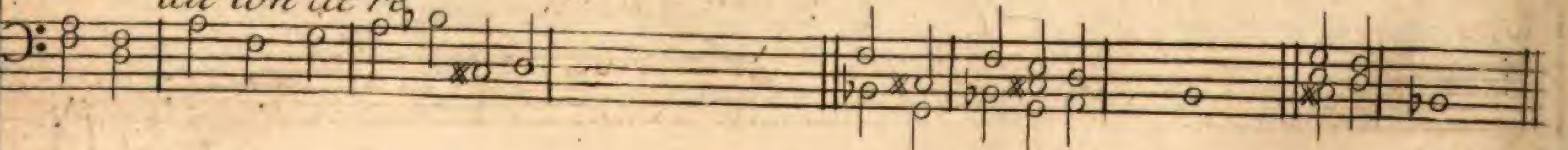


B. du ton de la

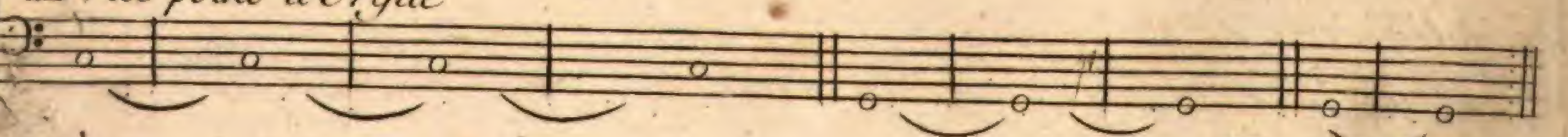
du ton de fa



du ton de re



B. de point d'Orgue



*De La quatrieme et de la Dominante
à la Tonique*

même Ordre

Ton de Sol

Ton de Fa

Ton de Re

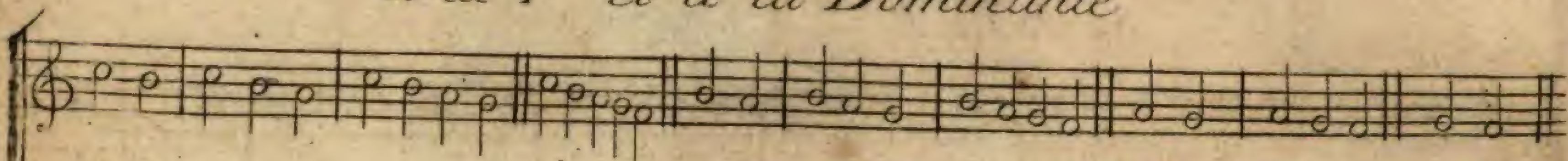
Ton de Mi

Ton de La

*À l'égard du point d'Orgue, il est presque
indifferent de Se Servir de la Tonique
ou de la Dominante.*

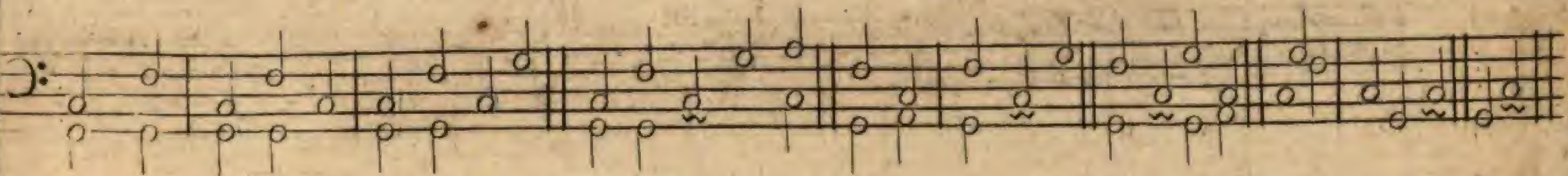
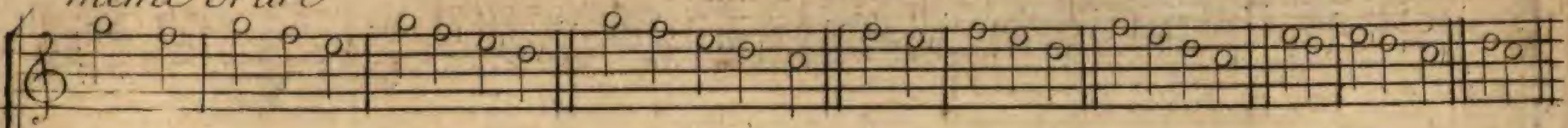
P.^e LII.

*En descendant de la Tonique
à la 4^{eme} et à la Dominante*

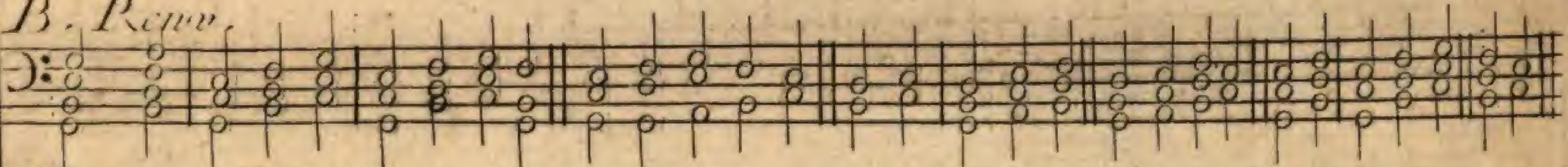


*En descendant de la dōnte
ou de la 4^{eme} a la tonique*

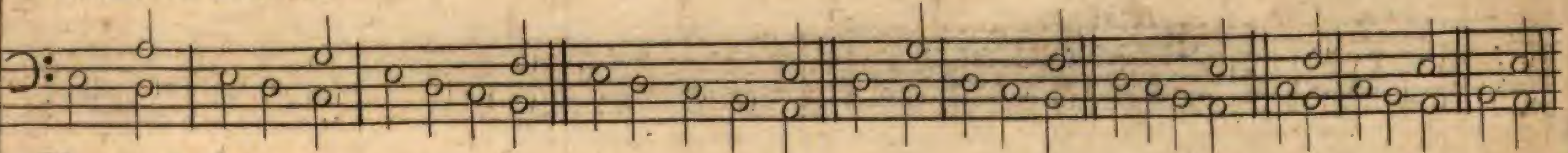
memme Ordre



B. Renv.



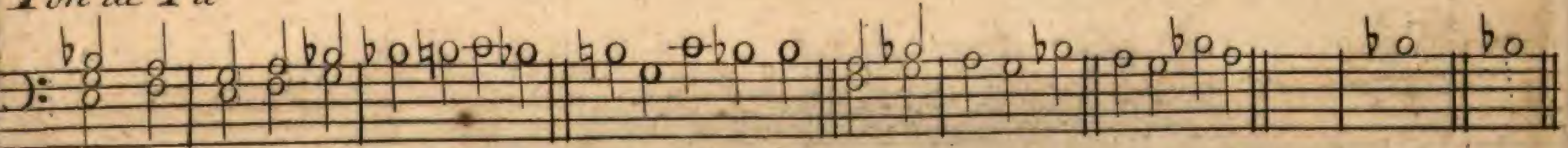
Tierces et Sixtes



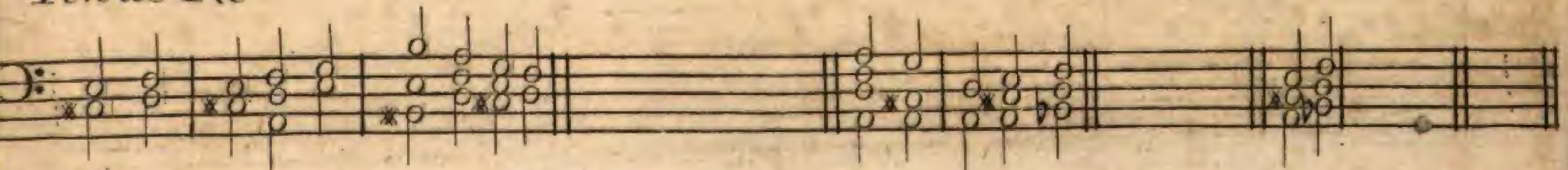
Sixtes et tierces



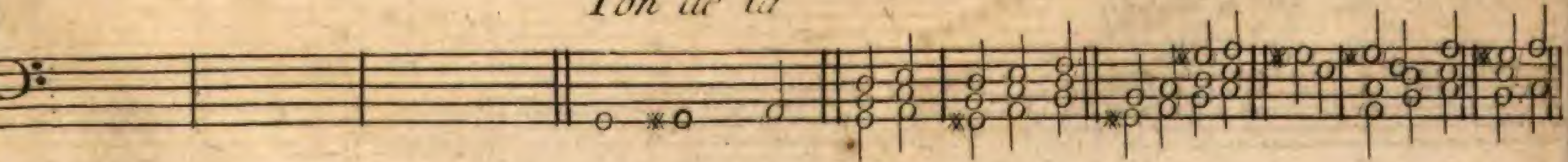
Ton de Fa



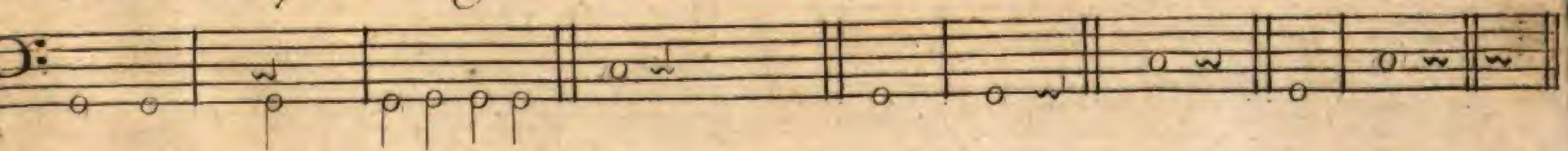
Ton de Re



Ton de la



Basse du point d'orgue



*Basses Arbitraires des Phrases
Continues en degrés disjoints*

This page contains a handwritten musical score for a piece titled "Basses Arbitraires des Phrases Continues en degrés disjoints". The score is written on eight staves, each beginning with a bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7 above the notes. Some staves feature slurs and specific fingering patterns, such as "4 2 6 5 4" on the seventh staff. The paper is aged and shows some staining.

This page contains a handwritten musical score on ten staves. The notation is in a historical style, likely from the 18th or 19th century. The first staff is a treble clef, while the remaining nine are bass clefs. The music consists of a single melodic line. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes, sixteenth notes), rests, and fingerings (numbers 1-7). There are also some unusual symbols, such as 'x' and '4' above notes, and some notes with a '6' above them. The paper is aged and shows some staining.

P. LVI

This page contains a handwritten musical score for P. LVI, consisting of ten staves. The notation is in a historical style, likely for a lute or similar stringed instrument, as evidenced by the frequent use of natural harmonics (marked with 'x' over the note) and specific fingering numbers (1-7). The first staff is a single melodic line in treble clef. The subsequent nine staves are in bass clef and feature a variety of rhythmic and melodic patterns, including sixteenth-note runs, triplets, and complex fingerings. The manuscript is written on aged, slightly discolored paper.

This page contains a handwritten musical score for a single melodic line, likely for a lute or similar fretted instrument, as indicated by the numerous fingerings and ornaments. The score is written on ten staves, each with a single treble clef. The notation includes various note values (semibreves, minims, crotchets, quavers) and rests. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7 above the notes. Ornaments, represented by asterisks (*), are placed above certain notes, particularly in the final staves. The manuscript is on aged, slightly stained paper, and the ink is dark brown.

This page contains a handwritten musical score for a single system, consisting of ten staves. The notation is a mix of standard musical notation and figured bass. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The subsequent staves use various clefs, including bass and alto clefs. The music is characterized by a high density of notes and rests, with many notes beamed together. Extensive figured bass notation is present, with numbers 1-7 written above and below the notes, indicating fingerings or specific intervals. Some numbers are written in a larger, bolder font, possibly indicating a change in the figured bass. The manuscript is on aged, slightly stained paper, and the ink is dark brown.

Chants et leurs variations

*Empruntées des accords de la Tonique
de la dōute, de la quatrieme, et de la 6^{eme} du Ton*

Doute *quatrieme* *Tonique* *doute*

P.^l LX

The musical score consists of eight staves. The first seven staves are in treble clef, and the eighth is in bass clef. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The bottom staff has numerical figures (6, 5, 1, 3, 5, 3) above it and French text below it.

Doute

4^{eme} doute

Sixieme Sensible

4 3

This page contains a handwritten musical score for a single system, consisting of eight staves. The notation is written in black ink on aged, slightly discolored paper. The first seven staves are in treble clef, and the eighth staff is in bass clef. The music features a variety of note values, including minims, crotchets, and quavers, as well as rests and accidentals. The bottom staff includes numerical figures (6, 5/3, 6/4, 7, 6/4, 7) written below the notes, likely indicating fingerings or specific musical techniques. The overall style is characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

The first system of musical notation consists of eight measures across five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves also have treble clefs. The fourth and fifth staves have bass clefs. The notation is dense with many beamed notes and slurs. There are dynamic markings 'p' (piano) under the fourth and fifth measures of the fourth staff.

Point d'orgue Autre Suspension

7^{eme} diminuë

The second system of musical notation consists of eight measures across five staves. The notation continues with various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves also have treble clefs. The fourth and fifth staves have bass clefs. The notation is dense with many beamed notes and slurs. There are dynamic markings 'p' (piano) under the fourth and fifth measures of the fourth staff. The system concludes with a cadence.

Cromatique

Cadence inter

CHAPITRE QUATRIEME.

Des Genres Diatoniques, Chromatiques & Enharmoniques.

ARTICLE PREMIER.

Du Genre Diatonique.

LE premier & le plus simple des trois Genres, est le Diatonique; il procède par les tons naturels de l'octave, n'admettant que le demi-ton majeur, ou par tierce, quarte ou quinte, &c. Ce Genre, comme le plus simple & le plus naturel, s'est produit & conservé comme de lui-même chez toutes les Nations. L'homme l'entend le saisit aisément guidé par le seul organe. Un Payfan retient un air, le chante; parce que cet air est dans le Genre Diatonique, sans presque aucuns secours de l'Art. Ce Genre est indiqué par les vibrations premières du corps sonore, & donné par le passage d'un corps sonore à un autre, *ut-sol*. Cette progression, ce premier jet de la nature, en nous donnant le Genre Diatonique, nous donne en même-temps mode & modulation; puisque de son harmonie, résultent les notes *mi, re, ut, si*: également applicables au mode mineur moyennant une basse sous-entendue, *la, mi*.

Harmonique.	<i>mi, re,</i>	Diatonique majeur	Diatonique mineur.
	<i>ut, si,</i>		
	<i>sol, sol,</i>	<i>mi, re, ut, si.</i>	<i>mi, re, ut, si.</i>
	<i>ut, sol,</i>	<i>ut, sol, ut, sol.</i>	<i>la, mi, la, mi.</i>
Corps sonore.			

Le Diatonique est arbitraire dans sa marche; il peut parcourir de suite les degrés d'une octave, ou à différentes reprises, ou procéder par de plus grands intervalles, soit

de tierce, quarte, quinte, &c. Montant ou descendant.

A l'égard de son harmonie, elle se trouve formée aussi bien que ses degrés, tant des vibrations premières du corps sonore, que des progressions harmoniques de tierce, quarte ou quinte, &c. Enfin à cela près des genres de mélodie & d'harmonie, donnés par les demi-tons de suite, le Diatonique embrasse tout intervalle, toute harmonie quelconque, & de sa nature vaste & étendue, il est libre dans sa marche; ou c'est un géant qui parcourt de grands espaces, ou c'est un jeune adolescent qui marche à pas légers, ou à pas vîtes ou modérés. Enfin quoiqu'il soit propre aux sujets nobles, grands, relevés, il ne se prête pas moins avec grace aux caractères simples, naturels, gais & brillans. Ce sont d'ailleurs les différences du majeur au mineur, les changemens de modulation par le moyen des diesis, b mols ou b quarres, ainsi que les différentes valeurs des notes, les mouvements & les caractères des mesures qui augmentent & varient la nature de ses expressions.

Il est bon de remarquer ici, en passant, que mode & modulation, quoique pris ordinairement dans le même sens, ont cependant quelque différence.

Un chant est dans tel mode, c'est-à-dire, majeur ou mineur, en *C sol ut* ou en *A mi la*, & la basse présentant simplement leur tonique quatrième ou dominante; voilà ce que j'appelle mode; mais j'entends par modulation, un chant qui passe d'un mode à un autre visiblement si l'on veut, ou d'une manière vague & indéfinie, le chant ne paroissant être dans aucun mode, quoique par transitions il en parcourt plusieurs; ces instans sont courts, il est vrai, ils sont passagers; mais ils n'en existent pas moins dans la nature. La seule progression *ut, fa, si, mi*, qui est en même-temps la richesse de notre Musique, & le vice originel de notre Système, est aussi la source de cette modulation cachée. En effet, dans *ut, fa, si, mi*, progression où l'*ut* aiguë, quinte de *fa*, est censée passer par le *si* pour descendre au *la*; il y a une sorte de discordance d'harmonie & de Modulation indéfinissable, sur-tout dans le passage du *fa* au *si*, & même par contagion du *si* au *mi*,

qui se ressent encore du vice de la fausse quinte de l'accord précédent *fa* *si* sans compter le *re*, qui descend souvent à *si* de la manière hétéroclite *re* *si* *mi* toutes difficultés qui présentent également une modulation inappréciable, un progrès forcé; à quoi ajoutant le tétracorde indéterminé *mi*, *fa*, *sol*, *la*, & de plus le progrès Diatonique fondamental *re*, *ut*: *fa*, *mi*, &c. On aura par cette distinction entre mode & modulation, tous les moyens possibles de mélodie & d'harmonie propres à cette modulation qui, quoique indécise, n'en est pas moins utile & même nécessaire: sentier que la nature ne semble nous indiquer qu'en s'en réservant le secret; & par cela même ne peut on pas dire qu'elle s'y montre avec d'autant plus d'empire, qu'elle semble vouloir nous rendre nos plaisirs plus délicats, en nous les présentant ainsi sous le voile du mystère.

Combien d'instans dans la nature, semblables à ces instans d'harmonie; combien aussi *Lully* & *Campra* en ont-ils su répandre dans leurs chants, & tant d'autres Auteurs *Italiens* ou *François*, il n'importe. C'est que leurs chants faisoient leur modulation, au lieu qu'à présent les modes font nos chants. Il est vrai qu'un chant qui va d'une dominante à une tonique, ou d'une tonique à une dominante, & dans lequel on voit sans cesse une note sensible ambulante, il est vrai que ce chant ne laisse aucun doute, la basse fondamentale peut même y réclamer tous ses droits: mais nos bons peres n'en savoient pas tant sans doute, car comme s'ils n'y eussent pas entendu finesse, ils formoient leurs chants, leur modulation comme au hasard; les modes, ils les cueilloient comme chemin faisant; mais avec quelle précaution? Comme on cueille des fruits, dont on craint d'altérer cette fleur humide & précieuse, qui en fait toute la fraîcheur & toute la beauté. Oui je crois les entendre crier! Revenez jeune homme, revenez sur vos pas, ne vous appercevez-vous donc pas qu'à force d'art vous perdez insensiblement les traces de la belle Nature?

ARTICLE SECOND.

Du Genre Chromatique.

Le Chromatique procède par une suite de demi-tons majeurs & mineurs alternativement, & naît comme de lui-même dans le mode mineur, & cela parce que dans ce mode la médiate, la fixieme, & la septieme note s'y présentent naturellement, tant en montant qu'en descendant; propriété qui ne se trouve, comme en passant & par extraordinaire, qu'à la quatrieme & à la sensible du mode majeur; ce qui fait que le Chromatique n'est propre particulièrement qu'au mode mineur, & consiste à en monter & descendre l'échelle par demi-tons, se gardant bien néanmoins d'altérer la dominante du mode actuel, à moins que ce ne soit à dessein de passer dans un autre mode.

Dans le chant ce sont en descendant autant de toniques qui vont à leur note sensible, & en montant ce sont au contraire autant de notes sensibles qui passent à leur tonique; d'où il résulte que pour son harmonie en descendant, ce sont dans la basse autant de corps sonores successifs, c'est-à-dire autant de toniques qui passent à leur dominante, & qu'en montant ce sont au contraire autant de dominantes qui vont à leur tonique. Par conséquent lorsque la partie fait un progrès suivi de demi-tons en descendant, il n'y a qu'à se servir dans la basse de la progression harmonique des quintes en descendant, où les notes de cette basse seront presque toutes dominantes toniques; progression qui, au demi-ton près, comporte la même mécanique d'harmonie que le diatonique, & qui par ses renversemens donnera d'autres phrases, soit de septiemes avec tierces majeures & quintes; grandes fixtes ou plutôt fausses quintes avec fixte & tierce; seconde avec triton & fixte. Bien entendu que la basse à son tour pourra emprunter le chant qui procède par semi-tons. A l'égard du Chromatique en montant, comme ce sont des dominantes qui ne vont à leur tonique que par interruption, son harmonie

n'est pas à beaucoup près si féconde que celle du précédent, & son chant semble avoir plus de ressource & plus d'effet à la basse qu'au dessus. Au reste on pourra employer l'harmonie de l'un & de l'autre en point d'orgue sur la tonique ou la dominante; on la tournera pour lors, on la renverra comme on voudra, pourvu qu'on ait égard à la marche de la partie qui est censée représenter la basse, & à ne point altérer cette tonique, ou cette dominante, qui servant d'appui pour le mode dont il s'agit, doivent être inaltérables. Remarquons ici en passant que les deux demi-tons naturels de toute octave mineure ou même majeure, sont d'une expression particulière, qui est d'avoir en montant l'arbitraire d'appartenir à différens modes, c'est-à-dire d'en être la sensible ou seconde note, &c. ce qui fait que dans la basse ce peut-être également une dominante qui monte à sa tonique, ou une tonique qui va à sa dominante ou à sa sensible, dont le dessus par conséquent fait la tierce ou la quinte de la dominante, & l'octave ou la tierce de la tonique.

Exemple du demi- ton naturel en montant.	Mode de <i>fa</i> .	De <i>re</i> .	D' <i>ut</i> .	De <i>la</i> .
	<i>mi</i> , <i>fa</i> .	<i>mi</i> , <i>fa</i> .	<i>mi</i> , <i>fa</i> .	<i>mi</i> , <i>fa</i> .
	<i>ut</i> , <i>fa</i> . Sensible.	<i>la</i> , <i>re</i> . Seconde.	<i>ut</i> , <i>sol</i> . Médiane.	<i>la</i> , <i>sol</i> . Dominante.

A l'égard de la note qui descend d'un demi-ton, elle peut varier de tonique en médiane quatrième, & même fixième note. Dans le demi-ton *ut*, *si*, la note *ut* par exemple peut prendre ces différentes transformations de modes; moyennant quoi la basse se conformant par son harmonie à cette liberté de modulation, indiqueroit soit le ton d'*ut*, de *la*, de *sol*, ou de *mi*.

Exemple du demi- ton en descendant.	<i>ut</i> , <i>si</i> .	<i>ut</i> , <i>si</i> .	<i>ut</i> , <i>si</i> .	<i>ut</i> , <i>si</i> .
	<i>ut</i> , <i>sol</i> .	<i>la</i> , <i>mi</i> .	<i>re</i> , <i>sol</i> .	<i>la</i> , <i>si</i> .
				<i>re</i> , <i>mi</i> .

Propriétés qui sont autant de moyens de modulations, selon les différens tons où l'on veut passer, & d'une grande ressource pour les phrases passagères du Chromatique.

Pour plus de force ou pour une expression particulière,

on peut, comme je l'ai dit d'abord, faire que ce ne soit à la basse qu'autant de toniques qui passent à leur dominante simplement; c'est-à-dire autant de notes, autant d'accords parfaits mineurs & majeurs alternativement, & cela par un progrès de quinte en montant non successif; & pour adoucir la rudesse de ces transitions inattendues, il sera bon qu'il n'y ait que deux parties qui descendent par demi-tons. A l'égard de l'harmonie en montant, elle est invariable, & telle au fond que je l'ai d'abord énoncée, c'est-à-dire une dominante qui va à sa tonique, soit par une suite de triton si le Chromatique est dans le dessus, ou de fausse quinte s'il est à la basse. Quoique le Chromatique ne soit pas absolument naturel au mode majeur, cependant les demi-tons que procurent sa sensible & sa quatrième, seules notes qui peuvent s'altérer, sans ôter à ce mode son caractère de majeur, ces demi-tons, dis-je, ont une grande délicatesse d'expression; car ils sont tendres sans tristesse, & touchans sans être d'un effet trop obscur, & sont de plus très-favorables aux divers changemens de modulation, & à passer du majeur au mineur, ou de celui-ci à l'autre.

Cette manière de procéder dans le majeur même, & si l'on veut aussi dans le mineur, est tout au plus Chromatique diatonique seulement; puisque si dans son harmonie, il y a des parties qui procèdent par demi-tons, il y en a aussi qui procèdent indifféremment par tons ou demi-tons, ce qui répand en même-temps à travers l'expression Chromatique une expression diatonique.

Le Chromatique en général est propre pour les peintures sombres, désertes, tristes, pathétiques ou lugubres, & pour les passions d'abattement, de douleur & de tendresse, mêlée de plaintes & de regrets, &c.

Le grand art de ce genre consiste en ce que le chant en fasse naître l'harmonie, & non pas que de cette harmonie on n'en tire qu'un chant factice. Ce sont de ces situations où les yeux doivent pleurer sans grimace, & les mains s'élever vers le Ciel sans contorsions; où l'abattement, la crainte, la douleur, le désespoir, la frayeur savent encore conserver de la dignité & de la noblesse.

ARTICLE TROISIEME.

De l'Enharmonique.

L'Enharmonique procède par une espece de quart de ton qui lui est particulier, intervalle qui est proprement la différence du semi-ton majeur au semi-ton mineur, & qui de là est appelé quart de ton Enharmonique par excellence, tel que celui de *si* à *ut*, ou de *mi* à *fa*, différent du véritable quart de ton, & d'où enfin le Genre Enharmonique.

Cet intervalle peut être pris en deux sens; ou nous pourrions (malgré le doute qu'on en a eu jusqu'à présent), nous pourrions, dis-je, à l'exemple des *Grecs*, l'admettre comme réel dans la mélodie, en prenant pour modèle leur tétracorde *si*, *si* à, *ut*, *mi*, ou *mi*, *mi* à *fa*, *la*; tétracorde qui procédant de *si* au demi-ton mineur *si* à, passe délicatement au quart de ton *si* à, *ut*, & franchit ensuite la tierce majeure *ut*, *mi*. Tétracorde qu'il ne me paroît pas plus impossible à la voix ou aux instruments d'exprimer, qu'au génie de le placer à propos, & de lui supposer son harmonie plutôt par rapport à ce qui suivroit, que par rapport à lui-même. de sorte qu'imaginant rester dans le ton d'*ut*, ce quart de ton ne feroit qu'une expression pathétique, dont il plairoit au Compositeur de se servir par goût seulement; ainsi sous ce tétracorde *si*, *si* à *ut*, *mi*, feroit tout naturellement la basse *sol ut*: mais si on supposoit passer dans un autre ton, comme en *la*, en *mi*, ou en *si*, la basse suivant tant par sa marche que par ses accords, cette intention de modulation, alors on pourroit avoir sous ce même tétracorde ces différentes basses; savoir,

	<i>si</i> , <i>si</i> à, <i>ut</i> , <i>mi</i> .
Ton d' <i>ut</i>	<i>sol</i> , <i>ut</i> .
de <i>la</i>	<i>sol</i> à <i>sol</i> , <i>la</i> .
de <i>mi</i> ou <i>si</i> . . .	<i>sol</i> à <i>sol</i> , <i>la</i> <i>la</i> à.
de <i>si</i> ou <i>fa</i> à . .	<i>sol</i> <i>fa</i> à, <i>mi</i> à <i>ut</i> .

Avec un peu de hardiesse, le premier pas franchi, ne pourroit-il pas arriver que nous trouvions ce genre possible, nous qui pratiquons le chromatique par demi-tons dans toutes les parties à la fois; peut-être aussi est-ce l'af-

fervissement à la basse continue qui nous a fait craindre ou perdre l'usage de cet intervalle, lequel quoiqu'invisible sur le Clavier, n'en est pas moins d'usage dans l'harmonie, ce qui d'une manière cachée peut fournir des transitions violentes, d'harmonie & de modulation; & ce qui nous donne d'autant plus à réfléchir sur la force de ce quart de ton, que la nature trouve le secret de nous en rendre, pour ainsi dire, encore l'effet sur un instrument même où il n'existe pas. Ainsi eu égard au Clavier du Clavecin ou de l'Orgue, si l'Enharmonique ne consiste qu'à prendre l'à-peu-près pour la chose même, il ne s'agiroit donc plus que de prendre l'une pour l'autre, deux notes qui ne diffèrent que de ce quart de ton, comme *si* ♯ pour *ut* naturel; & alors malgré le tempérament qui les confond toutes deux dans une même touche, cet intervalle ne laisse pas que de conserver la puissance d'émouvoir assez fortement la sensation, puissance naturelle donnée par ce quart de ton, & que la sagacité de l'art augmente encore & multiplie par le moyen de la septième diminuée.

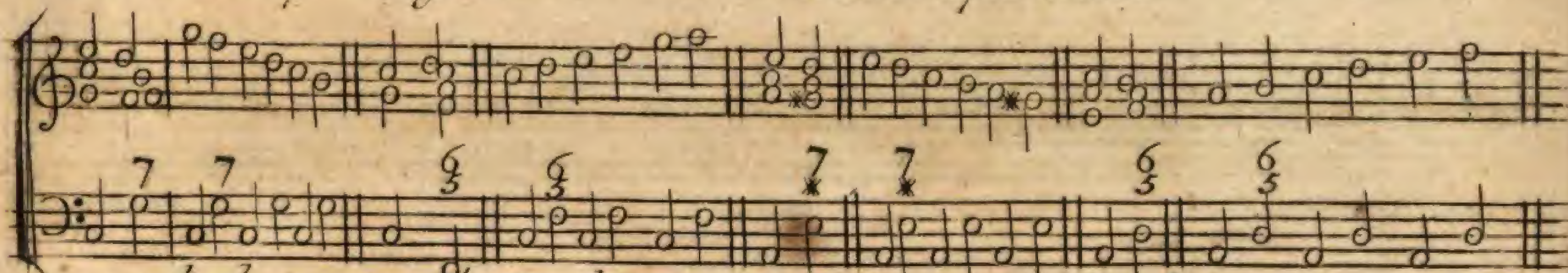
Ainsi quoiqu'il semble à la rigueur dans l'harmonie, que cet intervalle n'ait ni un chant déterminé, ni ses accords particuliers, on va voir cependant que cet à-peu-près est pour nous une ressource au moins aussi riche & aussi frappante que la chose même; c'est-à-dire, que ce quart de ton dont il est sûr que les Grecs ont su faire usage dans leur tétracorde *si*, *si* ♯, *ut*, *mi* simplement, car on ne l'imagine pas sur plusieurs notes de suite, puisqu'il semble même que la nature ait placé à ce petit intervalle le *nec plus ultra* des résonnances possibles. Enfin eu égard à l'harmonie, ce Genre Enharmonique (ainsi que les deux autres, le Diatonique & le Chromatique) tire son origine des progressions harmoniques.

Prenons d'abord celle des tierces majeures *ut*, *mi*, *sol* ♯, qui donnera ce chant *ut*, *si*, *si* ♯, *ut*, dans lequel on voit la différence du semi-ton majeur au semi-ton mineur, autrement le quart de ton Enharmonique; or si à la faveur de l'à-peu-près dans le tempérament, on peut fondre un intervalle dans un autre, ne s'en suit-il pas qu'on pourra user

*Origine
du diatonique majeur*

Du Genre Diatonique

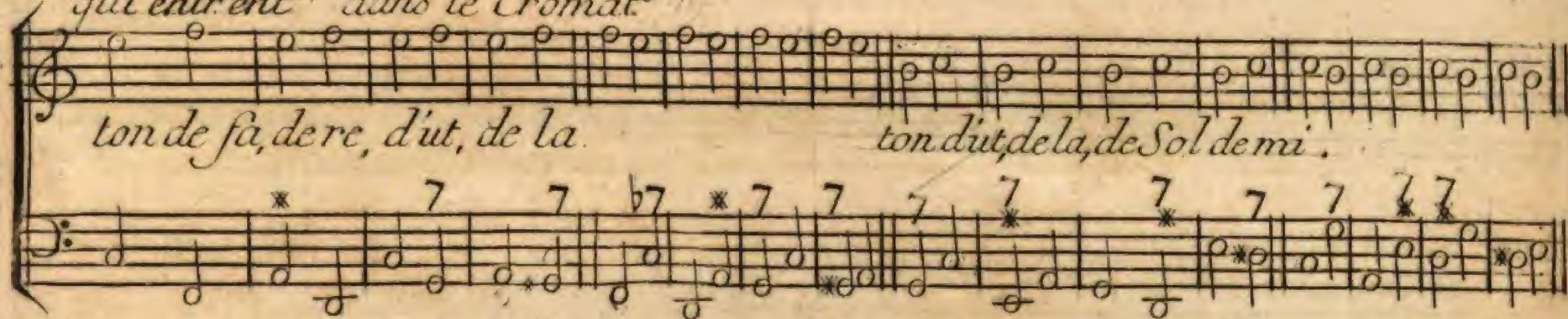
Diatonique mineur



par la doute par la Soudoute Doute Soudoute

demitons diatoniques maj.^s

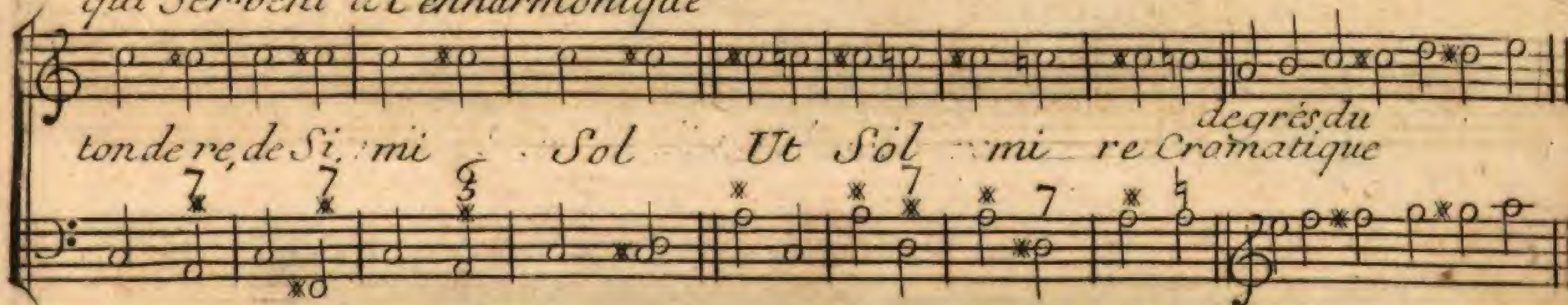
qui entrent dans le Cromat.^e



ton de fa, de re, d'ut, de la.

ton d'ut, de la, de Sol demi.

*Demitons Cromatiques min.^s
qui Servent a l'Enharmonique*



ton de re, de Si, mi

Sol

Ut

Sol

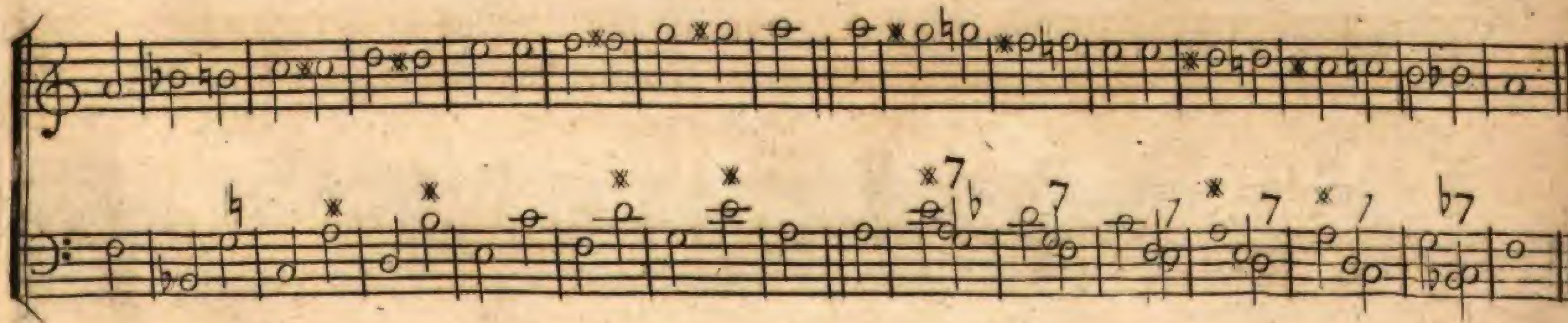
mi

re

degrés du

Cromatique

*Harmonie du Cromatique
en montant et en descendant*



P.^{te} LXIV.

*Harmonie dont toutes les
parties Sont Chromatiques*

The musical score is written on two systems, each containing four staves. The notation is chromatic, with notes moving by half steps. The first system includes a bass staff with figured bass notation. The second system includes a bass staff with figured bass notation. The music is written in a chromatic style, with notes moving by half steps.

First System:

- Staff 1 (Treble): Chromatic melody starting on C4, moving up to G4.
- Staff 2 (Treble): Chromatic melody starting on C4, moving up to G4.
- Staff 3 (Alto): Chromatic melody starting on C4, moving up to G4.
- Staff 4 (Bass): Figured bass notation with figures: 7, 7, 7, 7, 7, 7, 6, 7, 6, 7, 5, *6, 5.

Second System:

- Staff 1 (Treble): Chromatic melody starting on C4, moving up to G4.
- Staff 2 (Treble): Chromatic melody starting on C4, moving up to G4.
- Staff 3 (Alto): Chromatic melody starting on C4, moving up to G4.
- Staff 4 (Bass): Figured bass notation with figures: *6, 5, *6, 5, x1, 3, 6, x4, 5, 3, b4, 3, x2, 6, 6, x2, 5.

Chant chromatique

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-5) above the notes.

Basse chrom. et diatonique

Handwritten musical notation on a grand staff. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notation includes various accidentals and fingerings. The text 'Chromat. dans les 2 parties aigues' is written above the treble staff, and 'Meslange du diaton. et du Crom.' is written above the bass staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notation includes various accidentals and fingerings. The text 'melange du diatonique et du Chromatique' is written above the treble staff, and 'harmonie diatonique' and 'harmonie Chromatique' are written above the bass staff.

Basse pure^{mt} Chromat.

Chromat. dans la Bas^e. Basse diatonique

Handwritten musical notation on a grand staff. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notation includes various accidentals and fingerings. The text 'Chromat. du mode maj^r dans le dessus' is written above the treble staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notation includes various accidentals and fingerings. The text 'dans la Basse' is written below the bass staff.

Du Genre en Harmonique

Octave diatonique Cromat. enhar

diat

chr. enh chr enh chr enh chr enh chr enh chr

par le diez e Tetracordes en harmoniq. Tierces maj des quatre 7^{mes} diminués

par le B mol

Ton d'ut de mi Sol Si Passage auten de Sol auten d'ut

diatoniq enh chromat enh

du ton de Fa

auten de mi d'ut a Si de Sib a la Sol a fa b d'ut a fa b Sol auten re a Sol

user du même artifice à l'égard des accords, des modes, & de la modulation : delà les septiemes diminuées sous quatre faces différentes ; & par conséquent autant de septiemes diminuées, autant de modes, & autant de sentiers de modulation.

Exemple des quatre septiemes diminuées, composées toutes des mêmes notes, eu égard à l'à-peu-près, vu le quart de ton confondu, dont la similitude donne le moyen de quatre transitions dans quatre modes différens :

$\sharp la, ut, mi b, sol b$; 7^{me}. diminuée du ton de $si b$.
 $\sharp fa \times, la, ut, mi b$, de sol .
 $\sharp re \times, fa \times, la, ut$, de mi .
 $\sharp si \times, re \times, fa \times, la$, d' $ut \times$.

La septieme diminuée, qui tire son origine du mode mineur, étant propre au chromatique, l'est encore plus particulièrement à cette sorte d'Enharmonique. En effet, comme dans la septieme diminuée tous les sons procèdent par demi-tons, & qu'ainsi tout y est chromatique, quel accord pouvoit être plus favorable à ces métamorphoses d'intervalles, d'accords, de modes & de modulation, à ce genre enfin qui excède même de beaucoup le chromatique extraordinaire?

Si nous prenons encore pour moyens la progression alternative de quinte & de tierce majeure en montant, comme fa, ut, mi, \times , nous en tirerons un chant diatonique enharmonique (je dis diatonique), procédant par deux demi-tons égaux & majeurs tout de suite, comme $fa, mi : mi, re \times$ (& Enharmonique), étendant plus loin cette progression, nous aurons toujours diverses routes de modes & de modulation.

Moyen	{	$fa, mi : mi, re \times$. $fa, ut : mi, si$. Transition au ton de mi .		$sol, fa \times : fa, mi \times$.	de $fa \times$.
				$sol, re : fa \times, ut \times$.	
				$ut, si : si, la \times$.	de si .
				$ut, sol : si, fa \times$.	
				$b si, la : la, sol \times$.	de la .
				$si, fa : la, mi$.	

De plus si on prend une basse qui procede alternativement d'une tierce mineure en descendant à une tierce majeure en montant, on aura un chant chromatique Enharmonique qui montera par demi-tons mineurs; nouveaux sentiers de modulation.

<i>mi</i> <i>b</i> , <i>mi</i> <i>h</i> , <i>mi</i> <i>x</i> .		<i>fa</i> , <i>fa</i> <i>x</i> , <i>fa</i> <i>xy</i> .		<i>b</i> <i>fi</i> , <i>fi</i> <i>h</i> , <i>fi</i> <i>y</i> .
<i>ut</i> , <i>la</i> , <i>ut</i> <i>x</i> .		<i>re</i> , <i>fi</i> , <i>re</i> <i>x</i> .		<i>sol</i> , <i>mi</i> , <i>sol</i> <i>x</i> .

Transition du ton de *fa* *h*. de *sol* *y*. d'*ut* *x*.

Ainsi non-seulement on aura l'Enharmonique par le quart de ton, tel que la nature le donne dans la mélodie, comme je l'ai dit d'abord; mais on l'aura aussi & par le moyen des septiemes diminuées, & par le moyen des deux demi-tons majeurs de suite en descendant, & mineurs en montant; l'étendue des uns étant trop forte pour un ton, & celle des autres trop foible; ce qui des deux côtés donne également la sensation de ce quart de ton, soit par le moins soit par le trop: mais en général, nous soumettrons l'Enharmonique, ainsi que le diatonique & le chromatique aux progressions harmoniques des quintes en descendant; & si le chromatique diatonique diffère du diatonique simple, en ce que ce sont autant de dominantes toniques, au lieu de dominantes de progression, l'Enharmonique en diffère en ce que ce sont autant de notes sensibles avec septiemes diminuées, ou toutes les parties seront chromatiques, ce qui fournira de nouvelles phrases, soit de fausse quinte avec fixte majeure & tierce; triton avec tierce mineure & fixte; seconde superflue avec triton & fixte.

Dans le cours de ces Phrases, on sera libre d'user des transitions enharmoniques, selon le mode où porteroit plus volontiers le chant ou l'expression: sinon on se contentera de parcourir ces différens accords, depuis la tonique jusqu'à la dominante, ou de celle-ci à la tonique, soit en montant ou en descendant.

Le chromatique, par les septiemes diminuées, peut se pratiquer aussi en point d'Orgue; en général, à le considérer comme Enharmonique, les transitions auxquelles il se prête ne sont gueres propres que pour les situations ou

les expressions violentes, comme les tempêtes, les évocations infernales, la colere, la rage, l'horreur, le désespoir, la frayeur, la vengeance, &c. Et encore je ne crois pas qu'il soit naturellement possible de faire entendre à la fois ces notes dieses & b mol, au moins jusqu'à présent nous n'avons point d'exemples qui nous soient garants qu'on puisse le faire avec succès.

Je ne fais si les *Italiens* ont, ainsi que nous, débrouillé la théorie de cette mécanique; mais au moins leurs Ouvrages de Musique nous font une preuve qu'ils ont une merveilleuse facilité à se servir de ces transitions dans leur récitatif & dans les scènes pathétiques; on diroit même qu'ils pratiquent cette mécanique comme sans y penser, tant leurs transitions paroissent être placées comme d'elles-mêmes, & amenées simplement par le chant; car elles semblent ne leur pas coûter plus d'effort que le diatonique ordinaire. Néanmoins *Locatelli*, dans ses premiers *Concertes*, s'est servi du genre Chromatique Enharmonique, y laissant même à la fois, & les notes dieses d'une part, & les notes b mols d'une autre; hardiesse dont on ne peut lui savoir gré qu'en regardant ce morceau comme un vrai morceau d'enfer, dont la discordance, en même-temps d'harmonie & de modulation, déchire les oreilles, & met l'ame dans un état d'appréhension & d'effroi. Ce qui ne sert qu'à mieux prouver l'avantage qu'a la Musique de pouvoir peindre même le genre terrible; avantage en quoi elle se montre toujours également sœur, & rivale de la Peinture & de la Poësie.



CHAPITRE CINQUIEME.

De la Basse Continue.

INTRODUCTION.

FAire une Basse Continue sous un chant quelconque, c'est relever l'éclat & la délicatesse de la mélodie par la force & la puissance de l'harmonie; c'est achever de déterminer l'oreille aux choix des modes ou des modulations que le chant parcourt, ou d'une manière vague & indécise, ou par un choix fixe & déterminé.

Comme la beauté du chant porte sa mélodie avec soi, de la beauté des chants naît la beauté de l'harmonie. On fait quelquefois des basses d'un caractère particulier, & pour lors l'harmonie enfante pour ainsi dire la mélodie; ce sont de ces choix que les grands Maîtres emploient quelquefois pour des raisons particulières; autrement ce sont de ces moyens factices qui ne produisent qu'une mélodie sèche & aride: aussi les Maîtres qui se sont trop asservis au travail de la Basse Continue n'ont pas excellé dans la mélodie; le savant *Bernier* nous en est une preuve.

Généralement parlant, le Compositeur forme un chant, & s'il en est bien épris, il pressent d'avance la Basse Continue & les autres parties. Néanmoins dans la marche de son chant il suspend, pour ainsi dire, le feu de son génie, ou plutôt il le répand, soit dans la Basse soit dans les autres parties, par des cordes d'harmonie ou de modulation, ou par des traits de chant qui correspondent & font augmentation de beautés; voilà la marche d'un Compositeur, qui pénétré des beautés de son art, & enflammé de ses effets, jouit d'avance du plaisir qu'il prépare à ses Auditeurs.

Mais il est question ici de la marche d'un Maître pour

l'Écolier ; marche sèche & insipide , dont le but est de conduire à la précédente , & d'en affermir la voie : notions froides , ennuyeuses , rebutantes même pour l'homme de génie ; mais satisfaisantes pour quiconque veut s'instruire.

Cette voie qui doit conduire à la vraie harmonie , doit donc être la même que celle du génie , quant à l'induction ; mais où trouver ce sentier de la vraie nature , comment en fixer les routes ? Comment ! En parcourant les Ouvrages des grands Maîtres , en fouillant , si l'on peut dire , ces mines précieuses pour en recueillir l'or qui y éclate comme autant de sages préceptes qu'ils nous y ont laissés pour nous conduire avec clarté.

Nous avons deux Ecoles de Musique en Europe ; celle d'Allemagne & d'Italie , & celle de France.

Si je consulte les grands Maîtres d'Allemagne & d'Italie , j'apperçois qu'ils semblent s'être donné le mot , & sont d'un commun accord ; le Contre-point est leur Système.

Celle de France a commencé par ce même Système , qu'elle a changé ensuite pour s'en tenir à celui de la Basse Fondamentale ; elle a cru bien faire , sans doute.

Le Système du Contrepoint est simple , uni , sans éclat ; mais il conduit à la vraie harmonie. Celui de la Basse Fondamentale paroît lumineux d'abord quant aux notions premières ; mais quant au développement , il est vague , imaginaire , & plein d'ambiguïtés.

J'en reviens aux Maîtres d'Allemagne & d'Italie , qu'on parcoure leurs Ouvrages , on verra que l'harmonie en est vraie , simple & précise.

Lully , *Campra* , *la Lande* , qu'on examine le fonds de ces grands Maîtres de notre école , ils nous diront encore la même chose ; ils tenoient au Contre-point. Mais *Rameau* paroît , tout change de face , toute Musique est mal chiffrée ; les chiffres des Sonates de *Corelly* sont habillés à notre manière ; le fameux Monologue d'*Armide* enfin , il est en ma puissance , n'est pas épargné. Voyons *Rameau* , c'est sa Musique qui doit répondre , prenons au hasard quelques morceaux des talens lyriques ; voyons à quoi l'a induit son Système de la Basse Fondamentale , voyons si j'y trouverai

cette même pureté, cette même simplicité que j'ai apperçue dans les Maîtres qui ont suivi celui du Contrepoint.

Le chant de cette Gavotte est on ne peut plus délicieux, la basse en est piquante, ce sont de ces instants heureux réservés au seul génie, ce mot (mais quels momens), on sent que l'Auteur en étoit pénétré. Comme homme de goût, je jouis & j'admire : mais le compas en main, entre la basse & le dessus, il me semble entrevoir de l'affectation, de l'irrégularité, c'est-à-dire, un mélange de bifarrerie, & de caprice du vrai beau. Cette Gavotte est un air gai & gracieux, le coulant y est propre ; pourquoi ce mélange de notes pointées qui ne sont propres qu'au genre noble & véhément ? Pourquoi l'air de violon chante-t-il d'un goût différent que la voix ? Pourquoi ce coulé, ou port de voix en montant au-dessus sur une blanche, pendant qu'il n'est à la basse que sur une noire ; voilà de ces choses de goût dont tout Amateur peut juger.

Venons à la Basse. A Pourquoi commence-t-elle comme un second dessus, & fait-elle une chute bisarre sur la quatrième note en mouvemens semblables avec le dessus ?

Pourquoi dans la troisième mesure encore B un chant de second dessus ? Que signifie à la cinquième mesure C un *fa* qui tient dans le dessus ? Pendant que cette même note descend au *mi* dans la Basse.

A la seconde mesure de la seconde partie de l'air, est-il bien naturel d'entendre sortir la Basse par un *si b mol* D, pendant que le dessus le fait tout de suite entendre *b quarre* ?

A quoi bon ce papillotage de notes où j'entends E un *mi b* avec un *re* naturel ? Il étoit tout simple ce me semble de tomber sur le *fa* ♯. Le goût de cet air est naïf, pourquoi tant de recherches ? L'Art & la Nature semblent ici se disputer la préférence. C'est un caprice sans doute, sur lequel, comme homme du métier, je puis peut-être me tromper. Passons à un autre.

Au premier coup-d'œil on voit que ce morceau est riche, & qu'il se déploie avec magnificence ; cela devoit être : *Tirée* parle aux Lacédémoniens & leur parle en héros qui les commande. Comme homme de goût, j'applaudis & j'admire.

Comme homme du métier, examinons le fond & le jeu de l'harmonie de ce morceau.

Dans la seconde mesure A, comment se peut-il que le premier dessus d'accompagnement fasse une cadence irrégulière en *ut*, pendant que la taille procède de la tonique à la dominante, ce qui veut dire tout naturellement que de ces deux parties l'une est en *ut*, pendant que l'autre va en *sol*.

Dans la quatrième mesure, quelle nécessité B que le second Violon, après avoir fait la neuvième, fasse les mêmes notes que la Basse, & que la partie chantante. On fait des unissons & non des octaves, c'est de convention.

Dans la septième mesure, pourquoi la taille C semble-t-elle ne faire que des quintes sur les trois notes de suite?

Le mineur est un trait de génie je l'avoue, & doit faire son effet. Peindre le bonheur par une transition du majeur au mineur! Je croyois au contraire que cette transition n'étoit faite que pour annoncer quelque chose de sinistre, sans compter que c'est une induction à faire prendre le change que le ton dominant est *gre sol*; au moins est-ce une convention que le passage du majeur au mineur, ne se fait que dans le ton dominant.

Enfin la taille dans la cadence E finale en *gre sol* & en *C sol ut*, a la terminaison que devoit avoir la Flûte ou le premier Violon, & même dans la dernière elle amène adroitement cette cadence par un chant qui paroît devoir être au-dessus de toutes les parties, lequel G tombant en cascade, cadence agréablement sur une note que la Flûte tient ferme.

Enfin pourquoi sur la note *mi* à la Basse faire entendre *ut la*, au lieu qu'il étoit tout simple pour le chant & pour la vraie harmonie de faire *la sol* à la Basse, F pour rejoindre d'une manière plus assurée le *fa diese* qui vient après.

Croiroit-on que les partitions de Rameau fourmillent de ces irrégularités? Croiroit-on que ce célèbre Auteur, ce génie créateur qui avoit le talent de répandre les traits les plus ingénieux dans ses accompagnemens, se fût fait une manière d'arranger ainsi le diapason des parties dans un ordre inverse? C'est une incorrection sans doute sur

laquelle il faut se taire , & qui prend sa source inmanquablement dans le système de la Basse fondamentale. Si cette source est une onde pure , pourquoi ne l'est-elle pas pour son Auteur? Mais *Rameau* avoit un génie transcendant, il cherchoit les effets, il savoit les saisir ; l'appas de faire un endroit frappant lui faisoit négliger sans doute cette unité, cette simplicité , & cette pureté non étudiée ; mais qui placée comme d'elle-même , rapproche l'Art de la Nature. Qu'importe , il faisoit de grandes & belles choses, il plaisoit , cela doit suffire.

Cependant si je consulte nos grands Hommes , tels que les *Jumelli* , *Galuppi* , *Bach* , *Toeschi* , *Holtzbaur* , *Pergoleze* , &c. j'y trouverai aussi de grandes & belles choses, mais j'y trouverai encore cette belle nature, cette netteté inséparable d'un Art dont les effets sont si sensibles , si déliés & si passagers.

Si je veux découvrir un vrai développement d'harmonie, un bel ordre de partition , c'est donc à ces hommes-là à qui il faut que je m'adresse : c'est-à-dire que sans rejeter totalement le système de la Basse fondamentale , je dois m'en tenir à celui du Contrepoint, c'est-à-dire que l'un me servira de notions premières quant à la théorie , & l'autre de développement quant à la pratique. Je crois qu'à présent les gens de bon goût m'entendront , aussi est-ce pour eux que j'écris , pourvu qu'ils approuvent mon zèle pour la vraie & bonne harmonie , & l'envie que j'ai de la retirer de la barbarie où elle semble pour ainsi dire vouloir rentrer , je m'estime trop heureux.

On seroit bien en droit de me dire ici , quel labyrinthe ! avant d'arriver aux moyens de faire une Basse Continue. Encore quelques mots , & nous y sommes.

*Différences entre le Système de la Basse Fondamentale
& celui du Contrepoint.*

Le Système de la Basse Fondamentale tient le Compositeur comme asservi aux phrases toniques , & à la succession des quintes , & semble réunir toute phrase quelconque
dans

Gaiolte gay et gracieuse

A B C D E

Scene III^e

P^r Viol

I A B C

Mortels p.^r être heure^x cherchez à Letre p.^r le bonh^r Sans ouf.^t des v.^e il se pres^{te} a

F G H

nous mais il faut le con.^{tre} mortels p.^r être H^{reux} il se pres^{te} a nous

P

Repos *C. finale* *x4* *6 7 degrés Conjoin*
per la dōte la tonique finale harmonie Croisée
6 5 4 3 x4

6 6 x4 6 5 4 6 5 *degrés dijoints* *tenues* *Cordes*
h. Contrastée *9^{em} 7^{em} ou 4^{te}*
6 6 5 4 6 6 5 7

harmoniques *C 6 5 6 6 x4 6 Repos x4 6* *2 G 6*
harmoniques *Contrastes*
x4 6 5 5 4 3

5 *+ modul* *6 x4 A* *6* *+* *E* *x4*
finalles *finale Licence*
5 5 6 7 x 4 6 5

+ modul *D* *x6* *6* *C* *6* *F*
finale *mode*
6 5 4 x 6 5 6 5

G *C* *tenues* *D* *G* *F* *G* *+*
modu
6 5 6 5 6 6 6 6 5 4 3

dans le cercle étroit de cette dernière. Le Système du Contrepoint au contraire, sans rien ôter des droits de ces premières notions, laisse un champ vaste & sans bornes, pour ainsi dire, à l'impétuosité de son génie.

Tel est le but qu'on s'est proposé de présenter tout à la fois l'harmonie à l'esprit & aux sens comme un objet de délassement & non de fatigue, un objet de clarté & non d'obscurité, enfin une harmonie réelle & non imaginaire.

Moyens de faire une Basse Continue.

La mélodie & l'harmonie étant comme inséparables, elles partent toutes deux de la même source, & par conséquent ne doivent avoir qu'un seul & même principe.

Que doit être la Basse continue? L'écho du chant. Que doivent être les parties qu'on ajoute? La même chose. C'est-à-dire que partant de la même impulsion, elles doivent achever de déterminer l'oreille à l'impression que le chant se propose, & toutes les parties réunies ne doivent faire qu'un tout seul & unique. Un chant est-il tracé, tout est fait, Basse continue, accords, chœurs, tout doit partir de la mélodie : l'harmonie rend à son tour à la mélodie ce que cette dernière sembloit comme lui avoir prêté; c'est précisément l'inverse du corps sonore dont les harmoniques donnent l'harmonie, & ces harmoniques réunis reproduisent à leur tour le corps sonore.

Il s'agit donc de faire une Basse Continue (je suppose qu'on est instruit des notions premières) : le chant est-il en degrés conjoints? il se trouvera formé des harmoniques, c'est-à-dire de quelques-unes des notes des accords de la tonique, dominante ou sous-dominante de tel ou tel mode. Le chant de la Basse partant de la même source, c'est-à-dire employant les notes des mêmes accords, ira en croissant avec celui du dessus. Le chant est-il en degrés disjoints? contraitez, c'est-à-dire, si le dessus descend, faites monter la Basse, ou faites la descendre si le dessus monte. Quels accords ferez-vous? Ceux que vous voudrez. Voyez le Dictionnaire Harmonique.

Le chant forme-t-il des tenues ou suspensions? faites toutes dissonances quelconques, comme septieme, neuvieme, onzieme, &c. que j'appellerai grandes dissonances. Le rapport du chant entre la basse & le dessus, est ce qui vous déterminera au choix de l'une ou de l'autre.

Remarquez néanmoins que les dissonances étant artificielles, il faut en user modérément: les consonances au contraire étant telles par droit de nature, elles doivent dominer, ou au moins avoir l'alternative d'où naît ce vague si recommandé en Musique comme en Peinture. Voilà des moyens, me direz-vous pour faire une Basse Continue, mais comment les mettre en usage?

Marquez d'abord sur votre chant par des lettres alphabetiques les modes par où il passe, ou les modulations qu'il parcourt, & les cordes qu'il emprunte, comme A pour dire *A mi la*, T pour signifier Tonique, R pour Repos, M pour Modulation, ensuite chiffrez le dessus comme si c'étoit une Basse, & vous verrez que les chiffres seront le plus souvent les notes précisément qu'il faut à la Basse. S'il n'y a point de chiffres au-dessus ce qui désigne un accord parfait, la Basse en prend la tierce. S'il procède par degrés conjoints, la Basse croise ou bien ne fait que des tierces ou des fixtes. Je suppose que vous savez par avance que les repos de chant qui se font par la seconde, où la sensible demandent à la Basse la dominante; que ceux qui se font par la dominante ou la médiate, ont la tonique, quelquefois la dominante par son octave. Dans les finales, le chant se réunit à la tonique par la quinte ou la tierce majeure de la dominante.

Si après avoir réfléchi sur ces loix générales, & vous y être exercé quelque temps, votre oreille ne pressent pas la marche & les accords propres à la Basse Continue, abandonnez un travail qui vous deviendrait infructueux; ayez le génie pour ainsi dire de les créer, ou la mémoire de les retenir au besoin, autrement ne vous en mêlez pas.



CODE D'HARMONIE.

Harmoniques & leur Extension, d'où Modes & Harmonie.

MOYENS ET RAPPORTS

De Mélodie.

D'Harmonie.

SOURCES.

Loix générales.

Degrés conjoints ou Tétracordes .. *Cordes harmoniques.*

Degrés disjoints *Contrastes.*

Tenues ou Suspensions *Grandes Dissonances.*

Loix générales.

EXTENSIONS ET RAPPORTS.

Leur Extension & leur Rapport.

Dessus & Basse *Le plus piquant des Accords.*
A trois Parties *Les deux Sons essentiels d'un Accord.*

A quatre & à cinq *On ajoute la quinte & l'octave.*

Rapport dans les Intervalles *Rapport dans les Accords.*

Propriété fixe de monter ou descendre pour tout Intervalle majeur, mineur, diminué ou superflu *De même tout Accord majeur ou superflu doit monter, & tout Accord mineur ou diminué doit descendre.*

Tout Chant donné *Porte sa Basse avec lui.*

Selon la marche du Chant *Est celle de toutes les Parties.*

Cette marche doit être variée *De même les Accords entr'eux*

Relativement à la Mélodie *Relativement à l'Harmonie.*

La marche du Chant détermine *Les Notes de la Basse*

Les Notes de la Basse *A leur tour celle des autres Parties.*

Variété successive des Tons, des Demi-tons & des Intervalles de tierce, quarte ou quinte, &c. *Variété successive des Consonances & des Dissonances.*

Selon la longueur d'une Phrase, Modes ou Modulation *De cette proportion dépend le choix de tels ou tels Accords.*

Selon l'idée & la nature du Chant *Le nombre des Parties qui l'accompagnent.*

D'où liberté, nécessité *De mettre des Silences ou une Basse seulement, ou bien deux, trois ou quatre Parties, ou quelquefois des Unissons.*

Harmoniques & leur Extension, *d'où tous Accords possibles.*

Modulations & Modes, *d'où tous les Chants possibles.*

SUPPLÉMENT.

IL m'est tombé entre les mains un extrait du Livre de M^r *Tartini*, & j'ose me flatter que le Public ne me saura pas mauvais gré de lui en faire part. C'est un fond de candeur toujours égal, & soit louanges, soit restrictions, ce n'est jamais que l'amour de la chose, c'est lui qui parle & qui s'intéresse toujours également à tout ce qui peut nous venir de notre grand Maître incomparable de Padoüe.

Ce Livre, imprimé à Padoüe, a été livré au Public par M^r le Comte *Trento*. Malheureusement l'Auteur ne se propose gueres que de démontrer qu'un cercle inscrit dans un quarré est véritablement de nature harmonique; c'est un système enfin qui le transporte; mais il convient de la proportion harmonique en montant $1, \frac{1}{3}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}$, & de la proportion arithmétique en descendant $1, 3, 5, 6$, & cela nous suffit. Cependant il ajoute $\frac{1}{7}$ à la progression harmonique $\frac{1}{3}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}, \frac{1}{7}$; parce que, dit-il, la quantité de ce $\frac{1}{7}$ se fait entendre dans la résonance du monocorde, ou du Cors de Chasse & d'autres Instrumens à vent. Ce phénomène est un délicieux *si*, encore moindre d'un quart de ton que *si b*; & M^r *Tartini* l'appelle *septieme consonante*, parce qu'elle est plus foible que la septieme mineure ordinaire. Aussi prétend-il que non-seulement elle est également exemte de préparation; mais qui plus est, qu'elle a le droit d'être ascendante, & voici les signes, *mi*, $\frac{b}{p}$ *fa*, $\frac{b}{p}$ *fa*, *la*, tant en montant qu'en descendant, *la*, *fa*, $\frac{b}{p}$ *fa*, *mi*; certainement il a pris la nature sur le fait, & n'a pas tort d'affirmer que cette intonation est si délicieuse, *che nulla piu*.

Considérez son exemple, il n'y veut rien de plus, & le transpose en cette maniere.

Il n'y a qu'un aveugle volontaire qui n'apperçoive pas tout d'un coup qu'on en peut entonner tout autant, & même sans tout cet appareil, sur l'autre demi-ton de l'oc-

tave, *si*, $\frac{1}{2}$ *ut*, $\frac{1}{2}$ *ut*, *mi*, *mi*, *ut* $\frac{1}{2}$ *ut*, *si*. Voici le second exemple par le *si* $\frac{1}{2}$.

Voilà donc enfin de véritables intonations d'un quart de ton. Osera-t-on encore nous dire qu'elles sont indifférentes. Cependant, qui le croiroit, l'Auteur dit que c'est partager le demi-ton majeur en deux quarts de ton, parfaitement égaux; chose impossible avec sa permission. La moitié d'une moitié inégale du ton ne sauroit faire un quart de ton. Qui croiroit qu'il avance que personne ne fait ce que c'est que la valeur du *diese* enharmonique? Qui croiroit enfin qu'il prononce que le *comma* qu'il est question de répartir sur le clavier pour parvenir au tempérament, est le *comma* de 80 à 81, tandis qu'il s'agit d'un $\frac{1}{3}$; mais qu'importe, il entonne le véritable quart du ton mineur & quoiqu'il le confonde toujours avec l'enharmoine qu'on y prenne bien garde, son *mi*, $\frac{1}{2}$ *fa*, $\frac{1}{2}$ *fa*, *la*, est si doux & si facile, & même si utile dans la mélodie, qu'on ne peut gueres s'en passer.

On à beau dire, nous voilà enfin guéris d'une fausse croyance d'inappréciabilité du véritable quart de ton dans la mélodie & dans l'harmonie, & notre grand Maître en a tout l'honneur, même en se trompant. Qu'il est doux de lui rendre cet hommage; son génie veille toujours & ne l'abandonne pas. Que de méditations profondes & purement spéculatives sur ce bienheureux cercle inscrit dans un quarré! Et cependant à travers les ténèbres & les simples tatonnemens de la pratique, quelle oreille admirable! L'homme concentré, le grand homme, sent encore mieux qu'il ne peut l'expliquer, comment les extrêmes de la mélodie & de l'harmonie se touchent & doivent se réunir imperceptiblement.

M^r *Tartini* ne veut que l'harmonie voulue par la nature, & examine avec la plus grande attention le troisieme son résultant des deux sons donnés par deux Hautbois, ou par deux Violons, ou par deux voix, & l'appelle *suono di consenso*; nous l'appellerons le son assentant, & la note sera toujours noire. Un Violon seul peut aussi en faire les expériences.

Non-seulement les quantités rationnelles ci-dessus éveillent un troisieme son, les quantités irrationnelles en éveillent aussi, & chacune le sien : qu'un doigt tienne en *la re*, & que l'autre tienne en *gre sol*, & se glisse vers *fa* sans se lever; cette glissade est une quantité continue, dans laquelle le même coup d'archet vous donnera un troisieme son connu ou inconnu, appréciable ou inappréciable. Enfin l'Auteur prononce que toutes autres Basses prétendues harmoniques, différentes de ces assentans, seroient autant de paralogismes. Voyez encore cet exemple, & surtout remarquez bien les trois accords chiffrés d'une septieme. Non, dit-il, les sons aigus du premier & du second ne sont pas des tierces mineures, mais des sesqui-fixtes, & l'espece de *sol b mol* de la premiere, divise harmoniquement la quarte; & les intervalles *mi b sol* & *mi sol*, sont comme trente-cinq à trente-six. Il ajoute qu'il en est de même du troisieme accord chiffré, en l'arrangeant de cette façon, le *X sol* en bas ou en haut n'y faisant rien du tout.

Le mode majeur est le mode chéri de la nature, il n'y a qu'à toucher juste, les sons résultans sont toujours l'harmonie la plus parfaite; mais le mode mineur, comme subordonné, est sujet à caution. Un jour M^r *Tartini* en fit l'expérience en présence de huit Maîtres de Musique, avec deux hautbois & un Violon qui jouoient en tierce mineure, & l'harmonie étoit extraordinaire A. Quels horribles sons résultans! Ceux qu'on entendoit le plus, étoient B. Après cela, les trois instrumens jouèrent les mêmes notes en tierce majeure, & l'on eut la satisfaction d'entendre C l'effet excellent de cette harmonie, qui reproduisoit ainsi physiquement la Basse naturelle démontrée. Il me semble, à moi, que la pratique ne sauroit que gagner infiniment à cette maniere de rechercher, & de se démontrer le principe. Combien de gens doivent sentir enfin que mettre mécaniquement des notes les unes sur les autres, ou jouer la note, n'est ni composer, ni jouer de la Musique.

Quel dommage que le cercle absorbe presque tout ce Traité. On n'y trouve que l'échelle tirée tout simplement des Grecs, *ut, sol, ut : fa, ut : fa, sol, ut*, sans qu'il soit

jamais question de la cadence irrégulière, mais bien d'une cadence mixte, *fa*, *sol*. Et quant à la modulation, on y voit seulement que le mode mineur est entrelacé avec le mode majeur, dont les trois notes constituanes, & du genre majeur *ut*, *fa*, *sol*, ont chacune un mineur relatif, une tierce au-dessous d'elles, ^{*ut*, *fa*, *sol*}_{*la*, *re*, *mi*}, observations générales.

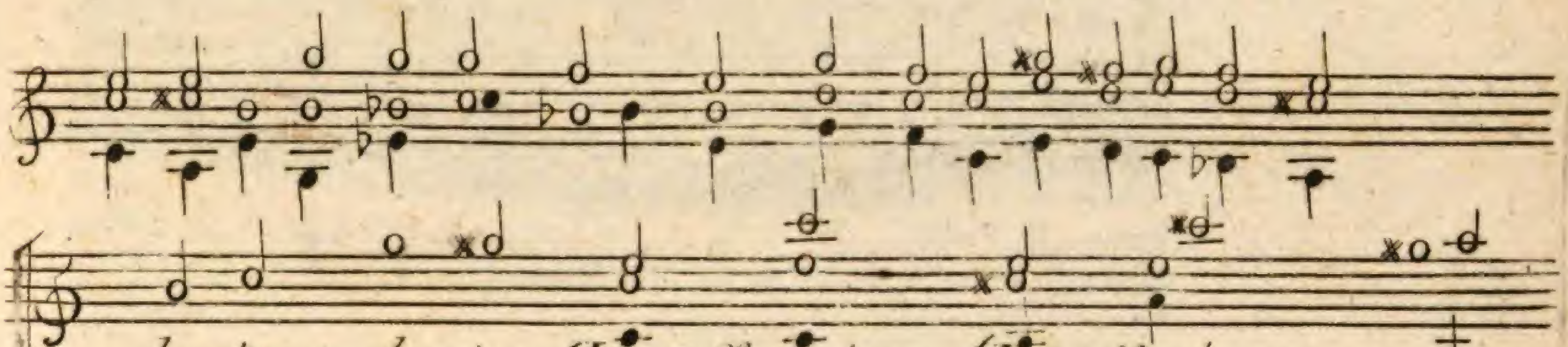
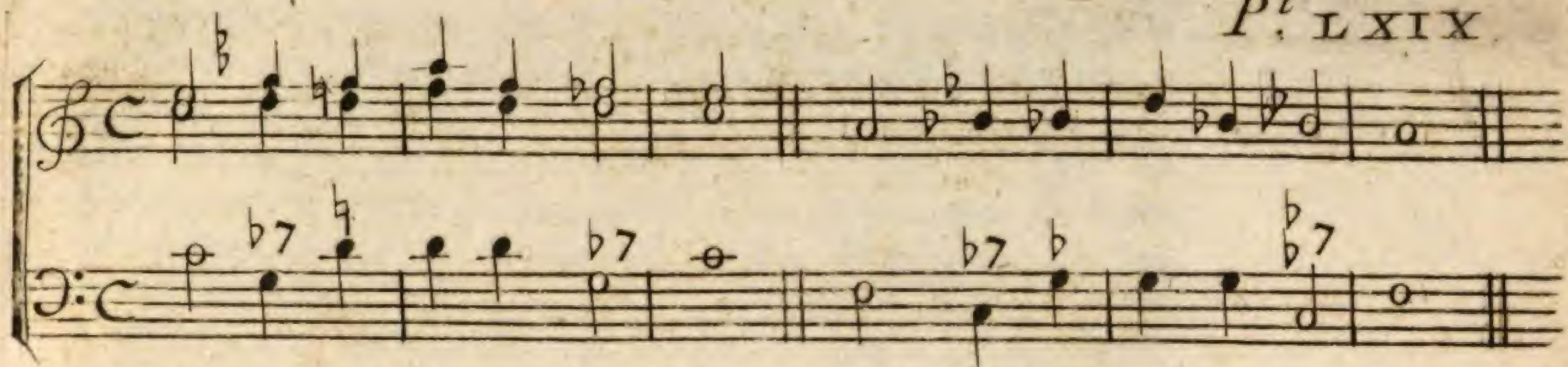
Le genre diatonique est le plus naturel, & s'est perpétué chez toutes les Nations; il est indépendant, au lieu que sans lui, le chromatique ne sauroit subsister & que sans l'un & l'autre l'enharmonique n'existeroit pas. L'exemple des *sestqui-fixtes* A revient fort à propos au sujet de ce dernier genre, y constituant un tétracorde; mais l'on voit ensuite B une formule de l'évanouissement prétendu total & réel de *mi* en *fa* \flat & c'est toujours la même erreur: après quoi il n'est plus question que du ridicule de la prétendue transformation réciproque du *diese* & du *b mol*, & pour terminer, il y a bien C un exemple de modulation détournée & ramenée, mais qui n'a plus aucun trait au genre enharmonique. Il ne faut pourtant pas oublier que la différence du ton majeur \sharp au ton mineur D, toute petite qu'elle est, ne laisse pas que d'éviter des assentans d'une nature bien différente. Mais, hélas! pourquoi dire tout de suite que *mi* \flat , *ut* & *ut*, *re* \sharp n'en éveillent qu'un seul, & que ces deux accords sont physiquement la même chose pure & simple, & que cela prouve admirablement bien que ce *mi* \flat absorbe tout-à-fait la différence du demi-ton mineur *re* \sharp & qu'il ne reste rien, ou du moins presque rien entr'eux & que l'on peut disputer lequel des deux doit avoir l'honneur d'être l'original? N'est-ce pas toujours la même erreur & qui plus est prendre un son pour un autre?

L'Auteur prie Dieu que certain homme, qui est à Padoue, se détermine enfin à donner un Traité complet d'harmonie; pour moi je crois que quelques autres cahiers, encore échappés comme ceux-ci, sur différens détails, rendroient bientôt la Musique parfaite.

M^r *Tartini* ne doute nullement de la possibilité de certains effets surprenans de la Musique, rapportés par les

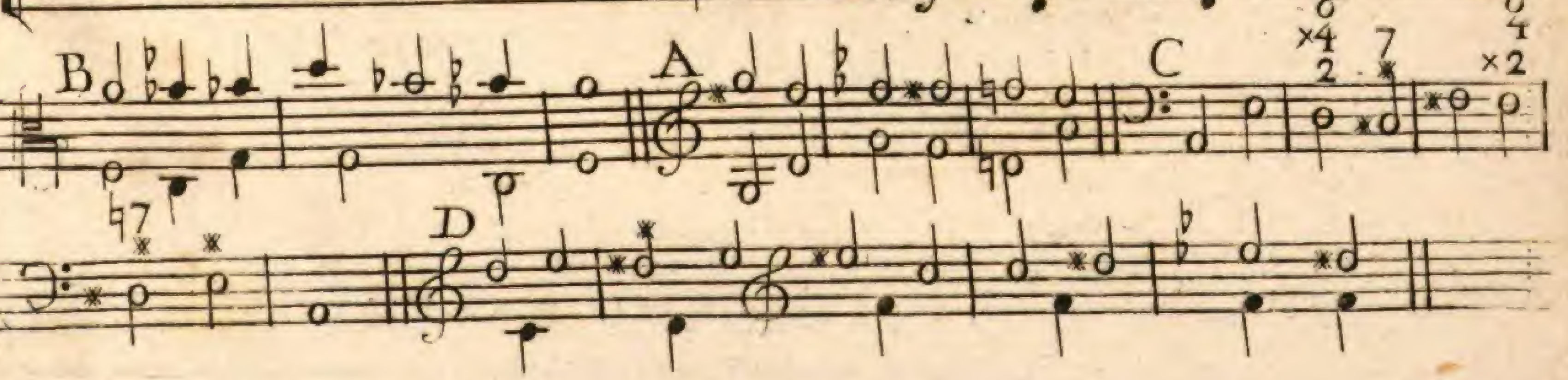
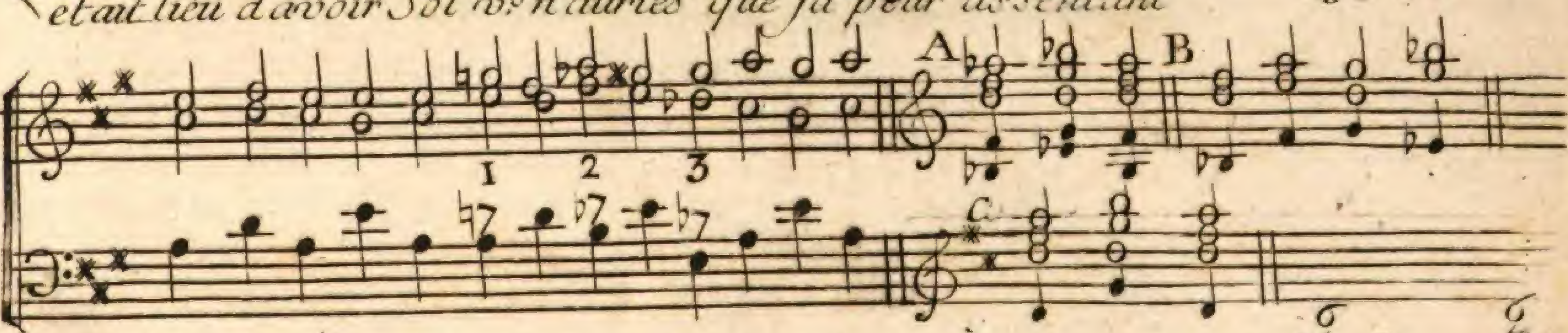
Anciens ; mais ce qu'on appelle la belle maniere , le bon goût , c'est-à-dire , les ports de voix , les cadences , & les tirades éternelles , avec le peu de respect que l'on a pour la prosodie , les intervalles sans nécessité , ainsi que les extensions forcées de la voix , sans compter la figure des parties , & la distraction perpétuelle de l'aigu , du moyen & du grave , tout cela nous a mis hors du vrai chemin.

On chante à l'Eglise *miserere mei Deus* , & l'on va à la mort sur le Théâtre avec tant de grace & de tours de Musique , que si ce n'étoit pas une convention de préjugé & d'habitude , le plaisir pourroit bien se changer en des effets assez contraires. La vocale dégénere en tours de force , & un Maître de Chant se rencontrant avec un de ses anciens Elèves qui avoit donné dans le goût instrumental de la sonate , lui dit , tout en colere : Quelle malédiction ! malheureux que je suis ! je t'avois appris à chanter & tu sonnes. Cependant le vrai beau ne sauroit perdre ses droits. Qu'il vienne un Philosophe-Poëte-Musicien qui connoisse & fasse mouvoir à propos les ressorts secrets de la nature , que toujours selon le génie , les mœurs , & le goût de son Pays , il choisisse son sujet ; que les pieds de ses vers bien frappés cheminent plus ou moins vite , ou posément , à proportion de la chose ; que ses modes n'aient qu'une extension raisonnable , & qu'il possède l'art vraiment profond & sublime de la modulation la plus simple ; que sa voix , décente & bien conditionnée , sache lier & graduer les intonations par les nuances mêmes de leurs moindres différences ; que sa basse unique soit toujours vraie à tous égards & toujours identifiée à tout ce qu'il nous propose ; que des mouvements toujours proportionnés animent , échauffent & donnent la vie à tout ; cet homme fera le maître de remuer encore les passions , ou de les calmer à son gré. Leçon incomparable ! langage plein de charmes ! L'ame avide semble jouir d'un ravissement , que si naturellement on lui démontre , & qu'elle sent si bien être possible , quel faut-il donc que soit ce sentiment exquis qui caractérise M^r Tartini ? N'en vient-il pas jusqu'à nous une chaleur comme divine



demiton majeur *demiton mineur* *(La 3^e majeure renversée en 6^e mineure a le même assentant.* *(La 3^e mineure renversée en 6^e majeure a le même assentant mais une 8^{ve} moins bas.*

Entonnés juste le ton majeur *Glissade ton majeur ton mineur*
Sol La Car Si vous l'entonnerez
mineur v^s Seriez dans le ton de Fa
et ait lieu d'avoir Sol v^s n'auriez que fa pour assentant



divine qui se communique tout d'un coup? Pourquoi faut-il qu'il n'ait pas connu le quart de ton enharmonique moderne & qu'il semble même le confondre avec le véritable, sur lequel il nous instruit d'une manière si sensible? Que de choses intéressantes perdues pour nous! mais enfin ne nous plaignons pas, nous sommes enrichis, & le quart de ton enharmonique $\frac{1}{4}$ moderne en fait d'usage, n'est rien, pour ainsi dire, en comparaison du véritable quart de ton indispensable qui est l'ame de l'harmonie aussi bien que de la mélodie. Quart de ton naturel que les habiles Chanteurs, & les grands Violons ne laissent pas que de pratiquer souvent avec succès quoique sans pouvoir s'en rendre raison. Sentiment intérieur de l'ame qui prouve jusqu'où va la sensibilité de l'organe, & combien à force de l'exercer, nous pourrions nous convaincre d'une chose que nous ne faisons qu'entrevoir.

Pour moi qui donne ce livre, vu le quart de ton naturel de M^r Tartini, & après ce que j'ai dit & démontré du quart de ton enharmonique du clavier, je ne vois pas ce qui pourroit désormais nous empêcher d'adopter dans notre Systême moderne de l'octave, la grace & la force antique tant vantée du Systême des Grecs.

FIN.

T A B L E

D E S M A T I E R E S.

<i>E P I T R E D É D I C A T O I R E ,</i>	page iij
<i>D i s c o u r s P r é l i m i n a i r e ,</i>	v
<i>A v e r t i s s e m e n t ,</i>	xij

P R E M I E R E P A R T I E.

De la Musique des premiers Temps.

C H A P I T R E P R E M I E R.

<i>De l'Origine de la Musique,</i>	page 1
CHAP. II. <i>De la Musique des Hébreux,</i>	4
ART. I. <i>Des Instrumens à Cordes en usage parmi les Hébreux,</i>	5
ART. II. <i>Des Instrumens à Cordes que l'on joue avec une Baguette ou avec l'Archet, appelés en général Haschufanim,</i>	6
ART. III. <i>Des Instrumens à vent des Hébreux,</i>	8
CHAP. III. <i>De l'usage des Instrumens de Musique chez les Hébreux,</i>	11
CHAP. IV. <i>Célèbres Musiciens,</i>	13

S E C O N D E P A R T I E.

Du Système des Grecs.

P R É L I M I N A I R E. <i>Origine de la Musique chez les Grecs,</i>	14
---	----

C H A P I T R E P R E M I E R.

<i>Des différentes Parties qui constituoient l'ancienne Mélopée,</i>	17
P R É L I M I N A I R E. <i>De la Mélopée en Général,</i>	ibid.

T A B L E.

187

ART. I. <i>Du Son ,</i>	page 17
ART. II. <i>Des Intervalles ,</i>	18
ART. III. <i>Des Sons , des Intervalles , & de leurs Particularités ,</i>	20
ART. IV. <i>Des Systèmes & des Tétracordes ,</i>	21
ART. V. <i>Des Modes ,</i>	22
ART. VI. <i>Des Genres de Modulation ,</i>	24
ART. VII. <i>Des Muances ,</i>	25
CHAP. II. <i>De la Mélopée & de ses Regles particulieres ,</i>	26
ART. I. <i>De ce qu'il faut observer par rapport aux Intervalles ,</i>	ibid.
ART. II. <i>Des Modes ou Genres de la Mélopée ,</i>	28
CHAP. III. <i>Du Rithme de l'ancienne Musique ,</i>	29
ART. I. <i>Du Rithme & de sa signification ,</i>	ibid.
ART. II. <i>Des valeurs du Rithme ,</i>	ibid.
ART. III. <i>Du Rithme de la Musique Instrumentale ,</i>	30
ART. IV. <i>Comment les Anciens battoient la mesure , & de quels signes ils se servoient pour la marquer ,</i>	31
ART. V. <i>Propriétés du Rithme ,</i>	ibid.

S E C T I O N S E C O N D E.

CHAP. I. <i>Des particularités du Système des Grecs , & de leurs différentes Opinions ,</i>	32
CHAP. II. <i>Des effets de l'ancienne Musique sur les Mœurs ,</i>	41
CHAP. III. <i>De la Musique des Romains. De leur Prosodie ,</i>	46
CHAP. IV. <i>Des Instrumens de Musique en usage chez les Grecs & les Romains ,</i>	53
CHAP. V. <i>De la Musique des Turcs ,</i>	57

T R O I S I E M E P A R T I E.

De la Musique des Latins.

C H A P I T R E P R E M I E R.

<i>De l'origine du Chant des Eglises Chrétiennes ,</i>	66
--	----

CHAP. II. <i>Du Chant Grégorien</i> ,	page 68
CHAP. III. <i>Epoques & origine du Contrepoint</i> ,	71
CHAP. IV. <i>Système du Contrepoint</i> ,	74

Q U A T R I E M E P A R T I E.

Etat de la Musique dans les Gaules avant la domination des Romains, & depuis la Monarchie. Ses progrès & l'origine du Système moderne,

77

C H A P I T R E P R E M I E R.

<i>Du Son & des Intervalles</i> ,	93
ART. I. <i>Définition Physique du Son</i> ,	ibid.
ART. II. <i>Moyens de trouver les Intervalles</i> ,	95
CHAP. II. <i>Des Accords & de leur Génération</i> ,	98
ART. I. <i>Des Consonants</i> ,	ibid.
ART. II. <i>Raisons, nécessité, & origine de la Dissonance</i> ,	100
ART. III. <i>Origine de la neuvième, de la onzième, de la quinte & septième superflue, & de la septième diminuée</i> ,	102
CHAP. III. <i>De la construction des Accords</i> ,	103
ART. I. <i>Ce que c'est qu'Accord direct ou fondamental, & Accord renversé</i> ,	ibid.
ART. II. <i>Des Accords Consonants</i> ,	104
ART. III. <i>Des Accords Dissonants</i> ,	105
ART. IV. <i>Des Dissonants diminués & superflus. De la septième diminuée</i> ,	108
CHAP. IV. <i>De la nature & du progrès des Accords Consonants & Dissonants</i> ,	110

S E C T I O N S E C O N D E.

CHAP. I. <i>Des Modes & de la Modulation</i> ,	115
ART. I. <i>Origine du Mode Majeur; harmonie convenable aux degrés de son octave</i> ,	ibid.

T A B L E.

189

ART. II. <i>Origine du Mode Mineur & du Mode Mixte,</i>	page 119
ART. III. <i>Des Degrés du Mode Mineur, & de l'Harmonie de son Octave,</i>	122
ART. IV. <i>Différences entre Modes & Modulation,</i>	124
ART. V. <i>Du Mode Mixte, de ses degrés & de son harmonie,</i>	126
ART. VI. <i>Quels sont les Modes relatifs, & quelle est leur nature,</i>	129
CHAP. II. <i>De la Mélodie & de l'Harmonie. Développement de la Mélodie & de l'Harmonie,</i>	134
ART. I. <i>De la Mélodie,</i>	135
ART. II. <i>Des intervalles propres à la Mélodie,</i>	138
CHAP. III. <i>De l'Harmonie,</i>	147
ART. I. <i>Comment les sons, pris en particulier, fixent par leur progrès la vraie Basse fondamentale,</i>	ibid.
ART. II. <i>De ce qu'il faut observer dans la marche des Sons pour former un Corps complet d'Harmonie parfaite,</i>	149
CHAP. IV. <i>De la Basse Fondamentale & des Phrases harmoniques,</i>	151
ART. II. <i>Des Cadences,</i>	157
ART. III. <i>Des Phrases Diatoniques & Arbitraires,</i>	158
CHAP. IV. <i>Des Genres Diatoniques, Chromatiques & Enharmoniques,</i>	161
ART. I. <i>Du Genre Diatonique,</i>	ibid.
ART. II. <i>Du Genre Chromatique,</i>	164
ART. III. <i>De l'Enharmonique,</i>	167
CHAP. V. <i>De la Basse Continue,</i>	172
SUPPLÉMENT,	180

Fin de la Table.

A P P R O B A T I O N.

J'AI lu, par l'ordre de Monseigneur le Vice-Chancelier, un Manuscrit intitulé : *Histoire générale, Critique & Philologique de la Musique* ; & j'ai trouvé cet Ouvrage digne autant d'intéresser la curiosité du Public, par la matiere qui y est traitée avec érudition & sagacité, que lumineux par la méthode de son Auteur. Donné à Paris, le premier Août 1765.

PHILIPPE DE PRÉTOT.

PRIVILÈGE DU ROI.

LOUIS, PAR LA GRACE DE DIEU, ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE, à nos Amés & Feaux Conseillers les Gens tenant nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prevôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils & autres nos Justiciers, qu'il appartiendra, SALUT. Notre Amé le sieur DE BLAINVILLE Nous a fait exposer qu'il desireroit faire imprimer & donner au Public un Ouvrage qui a pour titre : *Histoire Générale, Critique & Philologique de la Musique*, s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Privilège pour ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, nous lui avons permis & permettons par ces Présentes, de faire imprimer ledit Ouvrage autant de fois que bon lui semblera, de le faire vendre & débiter par tout notre Royaume pendant le temps de neuf années consécutives, à compter du jour de la date des présentes. Faisons défenses à tous Imprimeurs, Libraires & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangere dans aucun lieu de notre obéissance; comme aussi d'imprimer ou faire imprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire ledit Ouvrage, ni d'en faire aucun extrait sous quelque prétexte que ce puisse être, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant, ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiscation des Exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Exposant, ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts. A LA CHARGE que ces présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris dans trois mois de la date d'icelles; que l'impression dudit Ouvrage sera faite dans notre Royaume & non ailleurs, en bon papier & beaux caractères, conformément à la feuille imprimée attachée pour modèle sous le contre-scel des Présentes; que l'Impétrant se conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725; qu'avant de l'exposer en vente, le manuscrit qui aura servi de copie à l'impression dudit Ouvrage, sera remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier de France le Sieur DE LAMOIGNON; & qu'il en sera ensuite remis deux exemplaires dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle dudit Sieur DE LAMOIGNON, & un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Vice-Chancelier & Garde des Sceaux de France le Sieur DE MAUPEOU; le tout à peine de nullité des Présentes. Du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant ou ses ayant

cause, pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie des Présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Ouvrage, soit tenue pour dûment signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amis & féaux Conseillers Secrétaires foi soit ajoutée comme à l'original. COMMANDONS au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission, & nonobstant clameur de Haro, Charte Normande & Lettres à ce contraires: CAR tel est notre plaisir. DONNÉ à Paris, le onzième jour du mois de Septembre, l'an de grace mil sept cent soixante cinq, & de notre Règne le cinquante-unième. Par le Roi en son Conseil, LEBEGUE.

REGISTRÉ sur le Registre XVII. de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N^o. 655, Folio 191, conformément au Règlement de 1723. A Paris, ce 16 Avril 1767.

Pissot, Adjoint.





